

بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات

الدكتور جميل حمداوي
عضو الجمعية العربية لنقاد المسرح



تقـــــــــــديم

هذا الكتاب الذي بين أيديكم عبارة عن مقالات ودراسات سيميائية نظرية وتطبيقية، والغرض منـــها التعريف بالسيميائيات، وتبيان مقوماتها وأركانها الأساسية، وتحديد شـــروطها، وتوضـــيح مرتكزاتهـــا المنهجية، والتعريف بأعلامها الغربيين والعرب، مع ذكر إسهاماتهم التصورية والإجرائية. و لم نكتف في كتابنا هذا بما هو نظري وتاريخي وتعريفي، بل انتقلنا إلى مرحلة الإنجاز والتطبيق على مجموعـــة مـــن الأجناس الأدبية والظواهر الاجتماعية والفنية والأنشطة الإنسانية إن تفكيكا وإن تركيبا، وإن تحليلا وإن تأويلا.

هذا، ويتخذ الكتاب طابعا تعليميا وبيداغوجيا تارة، وطابعا علميا فيه اجتـــهادات وآراء ومحـــاولات شخصية تارة أخرى. ومن ثم، يمكن أن يكون الكتاب مرجعا علميا مفيدا للباحثين في مجال السيميائيات النظرية والتطبيقية في الجامعات العربية بصفة عامة والجامعات المغربية بصفة خاصة.

هذا، وقد استفدنا كثيرا من آراء كريماص، وجوزيف كورتيس، وجاك فونتاني، وجماعـــة أنتـــروفيرن، ومدرسة باريس السيميائية، والشكلانية الروسية. فضلا عن آراء فرديناند دوسوسير، و شارل ساندرس بيرس، ورومان جاكبسون، ورولان بارت، وفيليب هامون، وأمبرطو إيكو... كمـــا انفتحنـــا علـــى السيميائيات العربية كما عند محمد مفتاح، وصلاح فضل، وعلي عواد، وصلاح القصـــب، وســـعيد بنكراد، ومحمد الداهي، وعبد اللطيف محفوظ، وعبد المجيد نوسي، وعبد الرحيم جيران، وعبـــد المجيـــد العابد، وعبد الحميد بورايو...

وانتقلنا كذلك من سيميائية الفعل والعمل إلى سيميائية الأهواء والأشياء، وسيميائية الكلام الروائـــي، فسيميائية التفكير الروئي، ثم الانفتاح قدر الإمكان على مشاريع سيميائية أخرى قد تنفع عملنا بشكل من الأشكال سواء من قريب أم من بعيد كسيميائية الأشكال الرمزية، وسيميائية الشـــعر، وســـيميائية التأويل، والسيميائية الاجتماعية...

ونتمنى من الله أن يلقى هذا الكتاب المتواضع رضى القراء، وأن يعود عليهم بالنفع والفائـــدة، داعيـــا لنفسي بالمغفرة والتوبة من أي تقصير أو ادعاء أو نسيان أو خطإ أو سهو.

الفصل الأول

السيميولوجيا: الموضوع، والمنهج، والمدارس

يعد المنهج السيميولوجي من أهم المناهج النقدية المعاصرة التي وظفت لمقاربة جميع الخطابات النصية، ورصد كل الأنشطة البشرية بالتفكيك والتركيب، والتحليل والتأويل، بغية البحث عن آليات إنتاج المعنى، وكيفية إفراز الدلالة، وذلك عبر مساءلة أشكال المضامين، مع سبر أغوار البنيات العميقة دلالة ومنطقا، وذلك من أجل فهم وتفسير تعدد البنى النصية على مستوى البنية السطحية تركيبا وخطابا. ومن ثم، فالمنهج السيميولوجي يهدف إلى استكشاف البنيات الدلالية التي تتضمنها الخطابات والأنشطة البشرية بنية ودلالة ومقصدية، والبحث عن الأنظمة التواصلية تقعيدا وتجريدا ووظيفة. كما تعمد السيميولوجيا إلى وضع قواعد مجردة كونية للخطابات الأدبية سطحا وعمقا، وذلك لفهم الإبداعات الفردية في كل تمظهراتها السطحية على المستويات الصرفية والتركيبية والدلالية والمنطقية، والبحث عن المولدات الحقيقية لهذا التعدد النصي والخطابي على مستوى السطح.

هذا، ولا يمكن مقاربة أي نص أو خطاب أو نشاط إنساني وبشري مقاربة علمية موضوعية، إلا بتمثل المقاربة السيميوطيقية التي تتعامل مع هذه الظواهر المعطاة، وذلك باعتبارها علامات وإشارات ورموزا وأيقونات واستعارات ومخططات. ومن ثم، لابد من دراسة هذه الإنتاجات الإبداعية والأنشطة الإنسانية تحليلا وتأويلا، وذلك من خلال ثلاثة مستويات منهجية سيميوطيقية، ويمكن حصرها في: البنية، والدلالة، والوظيفة.

إذاً، ماهي السيمولوجيا؟ وماهي مفاهيمها الاصطلاحية وآلياتها الإجرائية؟ وماهي أهم خطواتها المنهجية؟ وماهي أهم مدارسها واتجاهاتها؟ هذا ما سوف نعرفه في هذه الورقة التي بين أيدينا.

◆ مفهـــــوم السيميولوجيا:

من المعروف أن السيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات سواء أكانت لغوية أم أيقونية أم حركية. وبالتالي، فإذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية، فإن السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع. وبالتالي، فاللسانيات هي جزء من السيميولوجيا حسب العالم السويسري فرديناند دوسوسير F.De Saussure، مادامت السيميولوجيا تدرس جميع الأنظمة، كيفما كان سننها وأنماطها التعبيرية: لغوية أو غيرها. ولقد حصر دوسوسير هذا العلم في دراسة العلامات ذات البعد الاجتماعي. ويعني هذا أن السيميولوجيا تبحث في حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية.أي: لها وظيفة اجتماعية، ولها أيضا علاقة وطيدة بعلم النفس الاجتماعي. وفي هذا الصدد يقول دوسوسير:" اللغة نظام علامات، يعبر عن أفكار. ولذا، يمكن مقارنتها بالكتابة، بأبجدية

الصم- البكم، بأشكال اللياقة، بالإشارات العسكرية، وبالطقوس الرمزية، إلخ...على أن اللغة هي أهم هذه النظم على الإطلاق. وصار بإمكاننا، بالتالي، أن نرتئي علما يعنى بدراسة حياة العلامات داخل المجتمع، وسيشكل هذا العلم جزءا من علم النفس العام. وسندعو هذا العلم سيميولوجيا Sémiologie. وسيتحتم على هذا العلم أن يعرفنا بما تتشكل منه العلامات، وبالقوانين التي تتحكم فيها. وبما أنه لم يوجد بعد، فيستحيل التكهن بما سيكون عليه. ولهذا العلم الحق بالوجود في إطاره المحدد له مسبقا، على أن اللسانيات ليست إلا جزءا من هذا العلم، فالقوانين التي قد تستخلصها السيميولوجيا ستكون قابلة للتطبيق في مجال اللسانيات.وستجد هذه الأخيرة نفسها مشدودة إلى مضمار أكثر تحديدا في مجموع الأحداث الإنسانية."[1]

وعليه، فدوسوسير يحصر العلامات داخل أحضان المجتمع، ويجعل اللسانيات ضمن السيميولوجيا، بينما يرى الأمريكي شارل سندرس بيرس CH.S.Pierce أن السيميوطيقا مدخل ضروري للمنطق والفلسفة في الفترة الزمنية ذاتها، والتي استعمل فيها دوسوسير مصطلح السيميولوجيا. وفي هذا النطاق يقول بيرس:" إن المنطق في معناه العام هو مذهب علامات شبه ضروري وصوري كما حاولت أن أظهره، وفي إعطائي لمذهب صفة "الضروري" و"الصوري" كنت أرى وجوب ملاحظة خصائص هذه العمليات ما أمكننا. وانطلاقا من ملاحظاتنا الجيدة، التي نستشفها عبر معطى لا أرفض أن أسميه التجريد، سننتهي إلى أحكام ضرورية ونسبية إزاء ما يجب أن تكون عليه خصائص العلامات التي يستعين بها الذكاء العلمي."[2]

ومن هنا، فدوسوسير يرى أن العلامات السيميولوجية لا تؤدي إلا وظيفة اجتماعية. بينما بيرس يرى أن وظيفة السيميوطيقا منطقية وفلسفية ليس إلا. وهكذا، أصبحنا أمام مصطلحين: السيميولوجيا لدى الأوربيين، وذلك بفضل دوسوسير الذي استعمل مصطلح(Sémiologie) في كتابه:(**محاضرات في اللسانيات العامة**) سنة 9693م، ومصطلح السيميوطيقا (La sémiotikue) لدى الأمريكيين، وذلك لكون بيرس استعمله باسم علم الدلالة العام. هذا، ويعتبر رولان بارت Roland Barthes من المدافعين عن مصطلح السيميولوجيا، وخاصة في كتابة:(**عناصر السيميولوجيا**)، والذي اعتبر فيه السيميولوجيا جزءا من اللسانيات، وذلك بواسطة رصده لبعض الثنائيات المنهجية، مثل: الدال والمدلول، والدياكرونية (التطورية) والسانكرونية(التزامنية)، والمحور الأفقي والمحور التركيبي، واللغة

---

[1] - بيير غيرو: **السيمياء**، ترجمة: أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، الطبعة الأولى سنة 9651م، ص:3؛

[2] - بيير غيرو: **السيمياء**، ص:3؛

والكلام، والتضمين (الإيحاء) والتعيين(التقرير الحرفي). وهذه الثنائيات كان قد تناولها دوسوسير بإسهاب مستفيض في كتابه:(**المحاضرات في اللسانيات العامة**)، وذلك عندما كان في لحظة التقنين لعلم لغوي جديد، ألا وهو اللسانيات، والذي أقامه على أنقاض مرحلة الفيلولوجيا (فقه اللغة)، ومرحلة فلسفة اللغة. وفي هذا الصدد، يرى رولان بارت بأنه:" يجب، منذ الآن، تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري، فليست اللسانيات جزءا، ولو مفصلا، من السيميولوجيا، ولكن الجزء هو السيميولوجيا، باعتبارها فرعا من اللسانيات، وبالضبط ذلك القسم الذي سيتحمل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدالة. وبهذه الكيفية تبرز وحدة البحوث الجارية اليوم في الأنتروبولوجيا، وعلم الاجتماع، والتحليل النفسي، والأسلوبية، حول مفهوم الدلالة... إن المعرفة السيميائية لا يمكن أن تكون اليوم سوى نسخة من المعرفة اللسانية،... لأن هذه المعرفة يجب أن تطبق، على الأقل كمشروع، على أشياء غير لسانية".[3]

وهكذا، فقد استلهم رولان بارت عناصر لسانية للدفع بالبحث السيميائي إلى الأمام، وذلك بالاعتماد على ثنائيات منهجية لسانية، مثل: اللسان والكلام، والدال والمدلول، والمركب والنظام، والتقرير والإيحاء.

وعليه، فالسيمياء حسب بيير غيرو Pierre Guiraud ماهي إلا العلم الذي:" يهتم بدراسة أنظمة العلامات: اللغات، وأنظمة الإشارات، والتعليمات، إلخ...وهذا التحديد يجعل اللغة جزءا من السيمياء. الواقع أننا نجمع على الإقرار بأن للكلام بنيته المتميزة والمستقلة، والتي تسمح بتحديد السيمياء بالدراسة التي تتناول أنظمة العلامات غير الألسنية، مما يحتم علينا تبني ذلك التحديد."[4]

وهكذا، فقد ظهرت نظرية العلامات العامة منذ بداية القرن العشرين، فتمسك الأنكلوسكسونيون بالسيميوطيقا، في حين اختار الأوروبيون السيميولوجيا. ويمكن أيضا التفريق بينهما بشكل دقيق، فنقول: إن السيميولوجيا عبارة عن نظرية عامة، وفلسفة شاملة للعلامات، أو هي بمثابة القسم النظري، في حين تعد السيميوطيقا منهجية تحليلية، تشغل في مقاربة النصوص والخطابات والأنشطة البشرية تفكيكا وتركيبا، و تحليلا وتأويلا، أو هي كذلك بمثابة القسم التطبيقي للسيميولوجيا. و لكن، بعد افتتاح المؤسسة العالمية للدراسات السيميائية التي تصدر مجلة تحت عنوان: (السيميوطيقا

---

[3] – رولان بارت: **مبادئ في علم الدلالة**، ترجمة محمد البكري، عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9653م، ص:03-06؛

[4] – بيير غيرو: **السيمياء**، ص:2؛

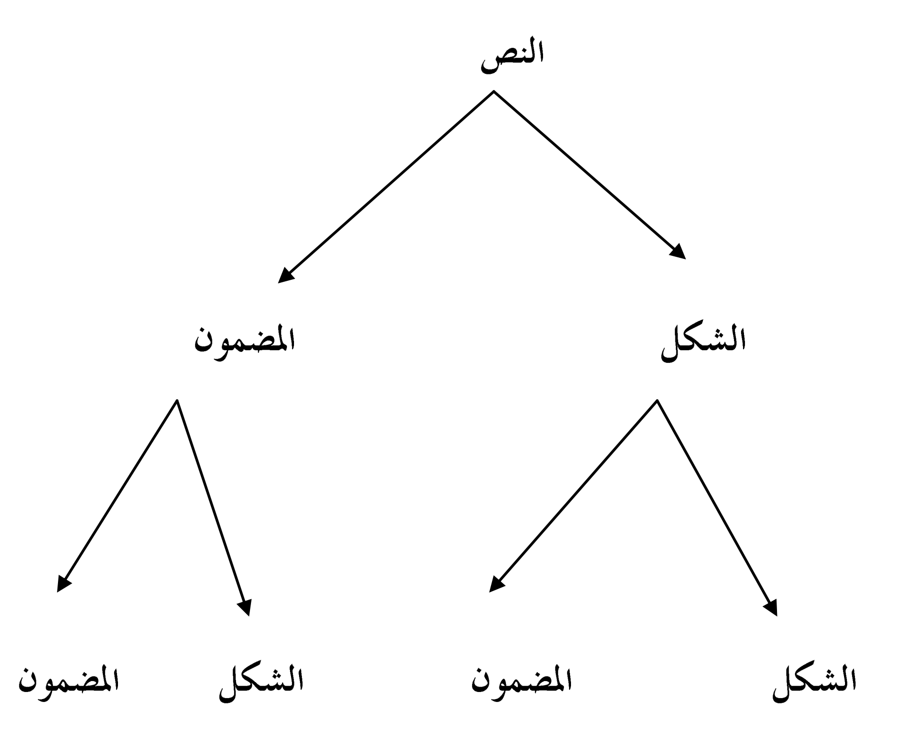




/Semiotica)، وهي تهتم بشكل من الأشكال بالبحوث التي تسير في هذا الاتجاه، اجتمعت الآراء والتدخلات على اختيار مصطلح السيميوطيقا تنظيرا وتطبيقا.

◆ موضـــوع السيميوطيقا:

السيميوطيقا كما هو معلوم عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا وصرفيا ودلاليا وتركيبيا. ومن ثم، تستكنه السيميوطيقا مولدات النصوص وتكوناتها البنيوية الداخلية، وتبحث جادة عن أسباب التعدد، ولانهائية الخطابات والنصوص والبرامج السردية، وتسعى إلى اكتشاف البنيات العميقة الثابتة، وترصد الأسس الجوهرية المنطقية، والتي تكون وراء سبب اختلاف النصوص والجمل والملفوظات والخطابات. وبالتالي، فالسيميوطيقا لا يهمها ما يقول النص، ولا من قاله، بل ما يهمها هو كيف قال النص ماقاله. أي: إن السيميوطيقا لايهمها المضمون، ولا حياة المبدع أو سيرته، بقدر ما يهمها شكل المضمون، كما يظهر ذلك جليا في هذه الخطاطة:



ومن هنا، فالسيميوطيقا دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر استنطاق الشكل إن تفكيكا وإن بناء، وإن تحليلا وإن تأويلا، وذلك لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى سطحا وعمقا.



◆ منهجيــــــــة السيميوطيقا:

تتحدد منهجية السيميوطيقا كما عند جماعة أنتــروفيرن Groupe D'Entreвernes في ثلاثــة مبادئ ضرورية، ألا وهي[5]:

9- **التحليل المحايث:** تبحث السيميوطيقا عن الشروط الداخلية المولدة للدلالة التي تبحث عنــها. ومن ثم، فالتحليل المحايث (Immanente) يتطلب الاستقراء الداخلي للوظائف النصية التي تساهم في توليد الدلالة. ولا يهمها العلاقات الخارجية، ولا الحيثيات السوسيو- تاريخية والاقتصادية التي أفرزت عمل المبدع. وبالتالي، فالسيميوطيقا تبحث عن شكل المضمون، وذلك عبر رصد العلاقات التشاكلية أو التضادية الموجودة بين العناصر داخل العمل الفني.

2- **التحليل البنيوي:** تتضمن السيميوطيقا في طياتها المنهج البنيوي القائم على مجموعة من المفاهيم الاصطلاحية، والتي يعتمد عليها تفكيكا وتركيبا، مثــل: النســقية، والبنيــة، وشــبكة العلاقــات، والسانكرونية، والوصف المحايث. وبالتالي، فلا تفهم السيميوطيقا البنيوية إلا من خلال الاختلاف، لأن فرديناند دوسوسير وهلمسليف يقران بأن المعنى لا يستخلص إلا عبر الاختلاف، وبالاختلاف وحده. ومن هنا، كان الاختلاف سببا من أسباب تطور الدراسات البنيوية واللسانية والتفكيكية.

وهكذا، فعندما تقتحم السيميوطيقا أغوار النص، فإنها تدخل من نافذة العلاقــات الداخليــة المثبتــة، والقائمة على الاختلاف بين البنيات والدوال. ومن ثم، فالتحليل البنيوي هو الوحيد الذي له القدرة على الكشف عن شكل المضمون، وتحديد الاختلافات على مستوى العلاقات الموجودة بين العناصر الداخلية للنسق في علاقته مع النظام البنيوي.

0- **تحليل الخطاب:** تفترق السيميوطيقا النصية عن لسانيات الجملة أيما افتراق؛ لأن هذه الأخيرة تركز كثيرا على الجمل في تمظهراتها البنيوية أو التوزيعية أو التوليدية أو التداولية، فتريد فهم كيفية توليد الجمل اللامتناهية العددن وذلك من خلال قواعد متناهية العدد، أو كيفية توزيع الجمل حسب مكوناتها الفعلية أو الاسمية أو الحرفية أو الظرفية، مع تحديد وظائفها التداولية. بيد أن السيميوطيقا تحاول البحث عــن كيفية توليد النصوص، ورصد اختلافها سطحا، واتفاقها عمقا.

---

[5] -Groupe D'entreвernes:**Analyse sémiotique des textes**.ED.Toubkal, Casablanca, 1987, p:7-8;

◆ **مدارس السيميوطيقا واتجاهاتها:**

تستمد السيميوطيقا باعتبارها منهجا للتحليل أصولها من اللسانيات والبنيوية والفلسفة والمنطق. وبالتالي، فهي تتفرع إلى مدارس واتجاهات متعددة ومختلفة ومتنوعة.

وهكذا، يفرع الباحث المغربي محمد مفتاح النظريات اللسانية إلى التيار التداولي، والتيار السيميوطيقي، والتيار الشعري. فعلى المستوى البويطيقي الشاعري، يتحدث عن مساهمات رومان جاكبسون Roman Jackobson، وجان كوهن Jean Cohen، وجان مولينو Molino، وطامين Tamine. أما ضمن التيار السيميوطيقي، فيتحدث عن "**محاولات في السيميوطيقا الشعرية**" و" **بلاغة الشعر**" لجماعة مو Groupe M، و" **سيميوطيقا الشعر**" لميكائيل ريفاتير، و"**المعجم المعقلن** " لكريماص وكورتيس.

أما التيار التداولي عنده فيتفرع بدوره إلى شعبتين كبيرتين، ألا وهما:

9- **نظرية الذاتية اللغوية:** ويمثلها الفيلسوف موريسMorris، وتبعه في ذلك لسانيون آخرون، فتناولوا عدة ظواهر لسانية ولغوية (المعينات، وألفاظ القيمة...).

2- **نظرية الأفعال الكلامية:** ظهرت كرد فعل على الوضعية المنطقية التي كانت تستند إلى التجريب والتمحيص في قبولها للتعابير والأخبار، ويمثل هذه النظرية فلاسفة جامعة أكسفورد، وخاصة أوستين Austin،وسورل Searle، وكرايس Grice[6].

بينما يتحدث بيير غيرو Pierre Guiraudفي كتابه الذي خصصه للسيميولوجيا عن ثلاثة أنواع من الأنظمة: أنظمة الرموز المنطقية والفلسفية، وأنظمة الرموز الجمالية في الفنون والآداب، وأنظمة الرموز الاجتماعية. أي: محددا للسيميولوجيا ثلاث وظائف أساسية: وظيفة منطقية، ووظيفة اجتماعية، ووظيفة جمالية[7].

هذا، ويقسم الباحث المغربي حنون مبارك الاتجاهات السيميوطيقية إلى سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجية دوسوسير، وسيميوطيقا بيرس، ورمزية كاسيررCassirer، وسيميوطيقا الثقافة[8]. أما الدكتور محمد السرغيني في كتابه:(**محاضرات في السيميولوجيا**)، فيحدد ثلاثة

---

[6] – د.محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9652م،ص:4-93؛

[7] – بيير غيرو: **السيمياء**، ص:39-900؛

[8] – د.حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى سنة 9654م، ص:36-52؛

اتجاهات: الاتجاه الأمريكي، والاتجاه الفرنسي، والاتجاه الروسي[9]. ومن جهة أخرى، يحصر عواد علي بدوره السيميولوجيا في ثلاثة اتجاهات: سيمياء التواصل، وسيمياء الدلالة، وسيمياء الثقافة[10]. ويحدد مارسيلو داسكالMarcilo Dascal كغيره اتجاهات السيميولوجيا في ثلاثة تيارات: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا التعبير عن الفكر[11].

وسوف نحاول توضيح هذه الاتجاهات حسب كل مدرسة أو تيار على حدة، وذلك قصد معرفة تصوراتها النظرية ومبادئها المنهجية، علما أننا لا نميز بين السيميوطيقا والشعرية(البويطيقا/Poétikue)؛ لأن كريماص Greimas كان يدعو إلى الدمج بينهما، وصهرهما في بوتقة واحدة، ألا وهي: السيميوطيقا.

❶ الاتجـــــاه الأمريكـــــــي:

ارتبط هذا الاتجاه السيميائي بالفيلسوف المنطقي تشارلز ساندرس بيرس Charles S.Pierce (9505-9691م)، وهو الذي أطلق على علم العلامات مصطلح السيميوطيقا (Sémiotikue)، وتقوم هذه الأخيرة لديه على المنطق والظاهراتية والرياضيات. ومن ثم، فالسيميوطيقا مدخل ضروري إلى المنطق. أي: إن هذا الأخير فرع متشعب عن علم عام للدلائل الر مزية. وبالتالي، فالمنطق يرادف عند بيرس السيميوطيقا. وفي هذا النطاق يقول بيرس:" إن المنطق بمعناه العام... ليس سوى تسمية أخرى للسيميوطيقا، إنه النظرية شبه الضرورية أو الشكلية للدلائل، وحينما أصف هذه النظرية باعتبارها شبه ضرورية أو شكلية، فإني أود أن أقول: إننا نلاحظ خاصيات الدلائل التي نعرفها، وأننا ننساق، انطلاقا من هذه الملاحظة، بواسطة سيرورة لا أتردد في تسميتها بالتجريد إلى أقوال خادعة للغاية. وبالتالي، فهي بأحد المعاني أقوال غير ضرورية إطلاقا. وتتعلق بما ينبغي أن تكون عليه خاصيات كل الدلائل المستعملة من قبل عقل علمي، أي من قبل عقل قادر على التعلم بواسطة الاختبار".[12]

---

[9] - د.محمد السرغيني: **محاضرات في السيميولوجيا**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 9654م، ص:35؛

[10] - عواد علي: **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9663م، ص:51-933؛

[11] - مارسيلو داسكال: **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، ترجمة: لحمداني حميد وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9654م؛

[12] - Pierce:**Ecrits sur le signe**.Seuil, Paris, 1978, p.120,

وهكذا، فالسيميوطيقا لدى بيرس مبنية على الرياضيات(صياغة الفرضيات، واستنباط النتائج منها)، والمنطق، والفلسفة،والظاهراتية(تحليل مقولات تمظهر الدليل).

ويظهر لنا من كل هذا أن السيميوطيقا البيرسية بمثابة بحث رمزي موسع. وبالتالي، فهي تنكب على الدلائل اللسانية وغير اللسانية. ومن الواضح:"أن مفهوم الدليل ما كان له أن يكون كذلك لو لم يوسع ليشمل مختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها. وقد أكد بيرس أنه لم يكن بوسعه أن يدرس أي شيء، مثل: الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم...إلخ، إلا بوصفه دراسة سيميوطيقية."[13]

وعليه، فسيميوطيقا بيرس ذات وظيفة فلسفية ومنطقية لا يمكن فصلها عن فلسفته التي من سماتها: الاستمرارية، والواقعية، والتداولية. ومن ثم، فالسيميوطيقا البيرسية:" تكمن وظيفتها في إنتاج مراقبة مقصودة ونقدية للعادات أو الاعتقادات، وهنا يوجد المجال الخاص بالمعرفة الفلسفية أو العلمية التي تبلور، في أوقات محددة من تاريخها، سلسلة من المعايير التي تسمح بتحديد ماهو صادق، سواء كان هذا الصدق مفكرا فيه باعتباره ملاءمة(كفاية) أو باعتباره انسجاما داخليا أو باعتباره مشاكلا للواقع".[14]

ويمكن اعتبار سيميوطيقا بيرس أيضا بمثابة سيميوطيقا الدلالة والتواصل والتمثيل في آن واحد. كما أنها اجتماعية وجدلية، وتعتمد على أبعاد منهجية ثلاثة، ألا وهي: البعد التركيبي، والبعد الدلالي، والبعد التداولي. والسبب في ذلك يعود إلى أن الدليل البيرسي ثلاثي، نظرا لوجود الممثل باعتباره دليلا في البعد الأول، ووجود موضوع الدليل(المعنى) في البعد الثاني، ويتمثل البعد الأخير في المؤول الذي يفسر كيفية إحالة الدليل على موضوعه، وذلك انطلاقا من قواعد الدلالة الموجودة فيه.

وعلى أي حال، فقد سبق بيرس دوسوسير إلى الحديث عن العلامة وأنماطها في كتابه:(**كتابات حول العلامة**)، وذلك قبل ظهور كتاب فرديناند دوسوسير: (**محاضرات في اللسانيات العامة**) عام 9693م.

ومن ثم، تتكون العلامة عند بيرس من الممثل والموضوع والمؤول، وتنبني على نظام رياضي قائم على نظام حتمي ثلاثي. ومن هنا، أصبحت ظاهريات بيرس ثلاثية:

9- عالم الممكنات(أولانية).

2- عالم الموجودات(ثانيانية).

0- عالم الواجبات(ثالثانية).

---

[13] – د.حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، ص:46؛

[14] -Coronti(E):**L'action du signe**. Cabay.Librairie.Editeur Laubain, La Neube, p:29;

فالعالم الأول يعني الكائن فلسفيا. ويعني الثاني مقولة الوجود. ويقصد بالثالث الفكر في محاولته تفسير معالم الأشياء. وهكذا، يمثل المؤول الفكرة أو الحكم الذي يساعد على تمثيل العلامة تمثيلا حقيقيا على مستوى الموضوع. علاوة على ذلك، فالعلامة البيرسية قد تكون لغوية أو غير لغوية. وبالتالي، فهي أنواع ثلاثة: الأيقون والإشارة والرمز. وتتفرع هذه الأشكال الرمزية إلى فروع متعددة ومتسعة. ويمكن تحديدها على الشكل التالي:

الممثل Représentamen	العلامة– الصفة Qualisigne	العلامة– المفرد Sin Signe	العلامة– النمط Légisigne
الموضوع Objet	الأيقونة Icone	الإشارة Indice	الرمز Symbole
المؤول Intreprétant	المسند إليه Rhème	الافتراض Decisigne	البرهان Argument

وهكذا، فالعلاقة التي تجمع بين الدال والمدلول ضمن الأيقون هي علاقة تشابه وتماثل، مثل: الخرائط، والصور الفوتوغرافية، والأوراق المطبوعة، والتي تحيل على مواضيعها مباشرة بواسطة المشابهة. أما الإشارة أو العلامة المؤشرية، فتكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول سببية وعلية ومنطقية، وذلك كارتباط الدخان بالنار مثلا. أما العلاقة الموجودة بين الدال والمدلول فيما يتعلق بالرمز، فهي علاقة اعتباطية وعرفية وغير معللة. فلا يوجد ثمة، إذاً، أي تجاور أو صلة طبيعية بينهما.

وما يلاحظ على تقسيمات بيرس توسعها وتشعبها، حتى إنها في آخر المطاف، تصل إلى ستة وستين نوعا من العلامات، وأشهرها التقسيم الثلاثي، لأنه أكثر جدوى ونفعا في مجال السيميائيات، والذي يتمثل في: الأيقون، والإشارة، والرمز.

هذا، وقد بدأ بيرس يسترد مكانته العلمية في مجال السيميوطيقا بأمريكا المعاصرة، وفي باقي الدول الغربية أيضا، وخصوصا في فرنسا، حيث عرف به الأستاذ جيرار دولودال Gérard Delladalle، ولاسيما في كتابه الذي ترجم فيه نصوصا بيرسية، وهو تحت عنوان:(**كتابات حول العلامة**:" وكان هذا ما وجه إليه الأنظار، فقد استفاد مولينو Molinoمن مفهومه الخصب للعلامة، وهو يضع لبناته



الأولى لبناء سيميولوجيا الأشكال الرمزية. ومن الممكن جدا، أن يكون أصحاب مدرسة باريس السيميوطيقية قد استفادوا منه في هذا الباب."[15]

بيد أن بنفينست Benбeniste قد صوب سهام النقد إلى بيرس، آخذا عليه مبالغته في تحويل كل مظاهر الوجود إلى علامة، حتى إن الإنسان أصبح لدى بيرس علامة، وذلك في مقال بعنوان (**سيميولوجيا اللغة**)، حيث يقول بنفنست:" ينطلق بيرس من مفهوم العلامة لتعريف جميع عناصر العالم سواء أكانت هذه العناصر حسية ملموسة أم عناصر مجردة، وسواء أكانت عناصر مفردة أم عناصر متشابكة، حتى الإنسان- في نظر بيرس- علامة، وكذلك مشاعره، وأفكاره. ومن اللافت للنظر أن كل هذه العلامات، في نهاية الأمر، لا تحيل على شيء سوى علامات أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق عالم العلامات المغلق نفسه؟ نرسي فيها علاقة تربط بين العلامة، وشيء آخر غير نفسها."[16]

وبناء على كل هذا، نقول: إن سيميوطيقا بيرس صالحة لتطبيقها في إطار المقاربة النصية والخطابية، وذلك باستعارة مفاهيمها، واستدعاء أبعادها التحليلية الثلاثة: البعد التركيبي، والبعد الدلالي، والبعد التداولي. بالإضافة إلى المفاهيم الدلائلية الأخرى الثلاثة: الأيقون، والرمز، والإشارة، لأن كثيرا من الإنتاجات النصية والإبداعية تحمل دلالات أيقونية بصرية تحتاج إلى تأويل وتفسير، وذلك عبر استقراء الدليل والموضوع والمؤول.

❷ الاتجــــاه الفرنـــــسي:

ينقسم الاتجاه السيميائي الفرنسي إلى عدة تيارات وشعب ونظريات، قد استفادت كثيرا من التصورات اللسانية والكتابات المنطقية البيرسية. ويمكن تفريع هذا الاتجاه إلى مايلي:

✸ السوسيرية(نسبة إلى فرديناند دوسوسيرF.De Saussure):

من المعروف أن فرديناند دو سوسير (9524-9690م) عالم لغوي سويسري، وهو مؤسس اللسانيات والسيميولوجيا، كما يتضح ذلك في كتابه:(**محاضرات في اللسانيات العامة**)، والذي ألفه عام 9693م. بيد أن السيمائيات لها تاريخ طويل، وجذور موغلة في القدم، إذ تعود في امتداداتها إلى الفكر

[15] - د.محمد السرغيني: **محاضرات في السيميولوجيا**، ص:25؛

[16] - نقلا عن عواد علي: **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، ص:50؛

اليوناني، وذلك مع أرسطو، وأفلاطون، والرواقيين. كما تطورت أيضا مع فلاسفة عصر النهضة، وفلاسفة مرحلة عصر الأنوار، وعطاءات العرب القدامى. لكن هذه المساهمات تبقى متواضعة جدا، أو عبارة عن أفكار متناثرة تحتاج إلى تنسيق نظري، ونظام منهجي ومنطقي. أما البداية الحقيقية للسيميولوجيا، فقد كانت مع التصور السوسيري، حيث قطع هذا العلم الجديد أشواطا علمية ملحوظة، واخترق العديد من العلوم والمعارف، بل إنه أعاد ترتيب العلاقات بينه وبين اللسانيات والإبستمولوجيا والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والأكسيوماتيك. لقد انتقلت السيميائيات من تبعيتها للسانيات، إلى قيامها بجمع شمل العلوم، والتحكم فيها، وأنتجت أدوات معرفية لمقاربة مختلف الظواهر الثقافية ون وذلك باعتبارها أنساقا تواصلية ودلالات.

وعلى الرغم من أنها تبدو متعددة، حيث إن هذه الكلمة قد استعملت لتغطي ممارسات متنوعة، فإن لها وحدة عميقة تتجلى في كونها تنظر إلى مختلف الممارسات الرمزية للإنسان، وذلك باعتبارها أنشطة رمزية وأنساقا دالة. وبذلك، أوجدت لنفسها موقعا إبستمولوجيا شرعيا[17].

هذا، ولقد اعتبر دوسوسير السيميولوجيا علما للعلامات، وحدد لها مكانة كبرى، إذ جعلها العلم العام الذي يشمل في طياته حتى اللسانيات، وحدد لها وظيفة اجتماعية، وتنبأ لها بمستقبل زاهر. وفي هذا يقول دوسوسير:" يمكننا أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، علما سيكون فرعا من علم النفس الاجتماعي. وبالتالي، فرعا من علم النفس العام. ونطلق على هذا العلم السيميولوجيا من(Sémion أي الدليل)، وسيكون على هذا العلم أن يعرفنا على وظيفة هذه الدلائل وعلى القوانين التي تتحكم فيها. ولأن هذا العلم لم يوجد بعد، فلا يمكن التكهن بمستقبله، إلا أن له الحق في الوجود، وموقعه محدد سلفا."[18]

هذا، وتدرس السيميولوجيا عند دوسوسير الأنساق القائمة على اعتباطية الدليل. ومن ثم، لها الحق في دراسة الدلائل الطبيعية كذلك. أي: إن لها موضوعين رئيسيين: الدلائل الاعتباطية والدلائل الطبيعية. وعلاوة على ذلك، فإن السيميولوجيا، لكي تحدد استقلالها، ومجالها الإبستمولوجي، وتكون مفاهيمها التطبيقية،وتصوراتها النظرية، ومصطلحاتها الإجرائية، ماعليها إلا أن تستعير من اللسانيات مبادئها، ومفاهيمها، كاللسان والكلام، والسانكرونية والدياكرونية، كما فعل رولان بارت، والذي يقول:" بمثل هذه النظرة، ما يترتب عنها صارت السيميولوجيا تابعة للسانيات، بل وفرعا منها. والمنهج الذي رصده

---

[17] – د.حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، ص:932؛

[18] -F.D. Saussure: **Cours de linguistique générale**, payot, Paris, p:33;

دوسوسير بخصوص التحليل اللساني، من المفروض، وفق هذا الطرح، أن ينسحب على الأنساق السيميولوجية، مثل: التزامنية(السانكرونية)، والقيمة، والتعارض،والمحورين الترابطي والمركبي."[19]

علاوة على ذلك، تقوم العلامة عند دوسوسير على الدال والمدلول، وذلك مع إقصاء المرجع المادي الحسي. ومن ثم، فالعلاقة الموجودة بينهما علاقة اعتباطية، ماعدا المحاكيات للطبيعة(onomatopées)، وصيغ التعجب. ومن هنا، فالدليل لا يتحد من خلال مجاله المادي، بل من خلال العلاقات الاختلافية والتعارضية على مستوى تجاور الدوال والمدلولات.

ومن مميزات الدليل السوسيري:

9- الدليل صورة نفسية مرتبطة باللغة لا بالكلام.

2- يستند الدليل إلى عنصرين أساسيين: الدال والمدلول،مع إبعاد الواقع المادي أو المرجعي، لأن إقصاء المرجع يعني أن لسانيات دوسوسير شكلانية، وليست ذات بعد مادي وواقعي كما عند جوليا كريستيفا.

0- اعتباطية الدليل، مع استثناء الأصوات الطبيعية المحاكية، وصيغ التعجب والتألم.

1- يعتبر النموذج اللساني في دراسة الأدلة غير اللفظية هو الأمثل والأصل في المقايسة.

2- إن الدليل السوسيري محايد ومجرد ومستقل، يقصي الذات والإيديولوجيا.

هذا، وقد أغفل دوسوسير بعض المؤشرات الضرورية في التدليل، كالرمز والإشارة والأيقون، وقد حصر علامته في إطار ثنائي قائم على الدال والمدلول. وسوف تستفيد من هذه الثنائية مجموعة من المقاربات السيميوطيقية في تحليل النص، وذلك حينما حاولت التركيز على شكلنة المضمون، وإبعاد الواقع أو المرجع بمحاولاته المختلفة، وإن كان مفهوم اعتباطية الدليل يتخذ صبغة اصطناعية أو ضرورية لدى العالم اللغوي بنفنست Ben6eniste في كتابه:(**طبيعة العلامة اللغوية**)(9646). أما رولان بارت، فقد اعترض على تصور سوسير للسيميولوجيا، وذلك حينما جعلها العلم العام الذي سيضم في طياته اللسانيات، وأكد على قلب الأطروحة جاعلا السيميولوجيا فرعا من اللسانيات، وهي تتطفل على مفاهيم ومبادئ ومصطلحات اللسانيات. كما شدد بارت:" بعض الانتقادات على الجانب النفسي الذي غلفت به العلاقة بين الدال والمدلول، كما في توكيد سوسير أنهما " يتحدان في دماغ الإنسان بآصرة التداعي (الإيحاء)"،... وقد عزا جورج مونان G.Mounin هذه النزعة النفسية في نظرية سوسير إلى أنه كان: " رجل عصره"، مما يعني أن نظريته تدخل في سياق علم النفس الترابطي، كما

[19]- د.حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، ص:42؛



شدد البعض الآخر على المبنى الثنائي للعلامة عند سوسير، وانغلاقها على نفسها، بسبب إهمالها للمرجع، أو المشار إليه".[20]

وعلى الرغم من هذه الانتقادات، فقد أثرى دوسوسير المقاربة السميوطيقية بكثير من التصورات والمفاهيم والمصطلحات اللسانية ذات الفعالية الكبيرة في الإجراء، وفك مغالق النصوص تشريحا وإعادة بناء.

✸ الاتجـــاه التواصـــل:

يمثل هذا الاتجاه كل من برييطو Prieto، ومونان Mounin،وبويسنس Buyssens،وكرايس Grice، وأوستين Austin، وفتجنشتاينWittgenstein، وأندري مارتينيهMartinet. ويرى هذا الاتجاه في الدليل على أنه أداة تواصلية، أي مقصدية إبلاغية. ويعني هذا أن العلامة تتكون من ثلاثة عناصر: الدال والمدلول والوظيفة أو القصد. وهؤلاء اللسانيون والمناطقة لايهمهم من الدوال والعلامات السيميائية غير الإبلاغ والوظيفة الاتصالية أو التواصلية. وهذه الوظيفة لاتؤديها الأنساق اللسانية فحسب، بل هناك أنظمة سننية غير لغوية، ذات وظيفة سيميوطيقية تواصلية. إن السيميولوجيا حسب بويسنس دراسة لطرق التواصل والوسائل المستعملة للتأثير على الغير قصد إقناعه أو حثه أو إبعاده. أي: إن موضوع السيميولوجيا هو التواصل المقصود، ولاسيما التواصل اللساني والسيميوطيقي.

هذا، وقد طالب:" بعض السيميائيين (بويسنس، وبرييطو، ومونان) تلافيا لتفكك موضوع السيميائية، بالعودة إلى الفكرة السوسيرية بشأن الطبيعة الاجتماعية للعلامات، لقد حصروا السيميائية بمعناها الدقيق، في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية.وهكذا، يذهب مونان إلى القول بأنه ينبغي من أجل تعيين الوقائع التي تدرسها السيميائية تطبيق المقياس الأساسي القاضي بأن هناك سيميوطيقا أو سيميولوجيا إذا حصل التواصل."[21]

والتواصل لدى بويسنس هو الهدف المقصود من السميولوجيا، وهذا ما أكده بريطو:" ينبغي للسيميولوجيا حسب بويسنس، أن تهتم بالوقائع القابلة للإدراك المرتبطة بحالات الوعي، والمصنوعة قصدا

---

[20]– نقلا عن عواد علي: **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، ص:44؛

[21] – عواد علي: **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، ص:52؛



من أجل التعريف بحالات الوعي هذه، ومن أجل أن يتعرف الشاهد على وجهتها... التواصل في رأي بويسنس هو ما يكون موضوع السيميولوجيا"[22].

وثمة أمارات متنوعة كالأمارات العفوية، والأمارات العفوية المغلوطة، والأمارات القصدية. ومن هنا، فالسيميولوجيا تركز على الدلائل القائمة على القصدية التواصلية. ويرى بريبطو:" أنه من الممكن اعتبار سيميولوجيا التواصل فرعا من سيميولوجيا تدرس البنيات السيميوطيقية مهما كانت وظيفتها. إلا أن سيميولوجيا من هذا النوع ستلتبس بعلوم الإنسان منظورا إليها في مجموعها. إذ يبدو أن موضوع علوم الإنسان جميعا هو البنيات السيميوطيقية التي لا تتميز فيما بينها إلا بالوظيفة التي تميز، على التوالي، هذه البنيات"[23].

هذا، ولسيماء التواصل محوران اثنان هما: العلامة والتواصل. وكل من هذين المحورين يتشعب إلى أقسام. وهكذا، يمكن أن ينقسم التواصل السيميائي إلى إبلاغ لساني، وإبلاغ غير لساني. فالتواصل اللساني يتم عبر الفعل الكلامي، فعند دوسوسير لابد من متكلم وسامع، بالإضافة إلى تبادل الحوار عبر الصورة الصوتية والصورة السمعية.بينما التواصل لدى شينون وويفر يتم عبر الرسالة من قبل المتكلم إلى المستقبل، وهذه الرسالة يتم تشفيرها، فترسل عبر القناة، ويشترط فيها الوضوح وسهولة المقصدية لنجاح هذه الرسالة قصد أداء وظيفتها. وبعد التسليم، يقوم المرسل إليه بتفكيك الشفرة، وتأويلها.

أما التواصل غير اللفظي أو غير اللساني، فيعتمد على أنظمة سننية غير أنساق اللغة، وهي حسب بويسنس مصنفة حسب معايير ثلاثة:

9- **معيار الإشارية النسقية:** حيث تكون العلامات ثابتة ودائمة، ومن أمثلة ذلك: الدوائر، والمثلثات، والمستطيلات، وعلامات السير.

2- **معيار الإشارية اللانسقية:** عندما تكون العلامات غير ثابتة وغير دائمة، وذلك على عكس المعيار الأول نحو: الملصقات الدعائية.

0- **معيار الإشارية:** حيث العلاقة جوهرية بين معنى المؤشر وشكله كالشعارات الصغيرة التي ترسم عليها مثلا: قبعة، أو مظلة. ثم، تعلن على واجهات المتاجر دليلا على ما يوجد فيها من البضائع.[24]

ويمكن الحديث ضمن هذا المعيار الأخير عن معيار آخر للإشارية ذات العلاقة الاعتباطية أو الظاهرية:" كالصليب الأخضر الذي يشير إلى الصيدلية، ويتفرع عنه أيضا معيار للإشارية يقيم علاقة بين معنى

---

[22] - عواد علي: **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، ص:52؛

[23] - د.حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، ص:41؛

[24] - عواد علي: **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، ص:62؛



الرسالة والعلامات التي تنتقل هذه الرسالة بواسطتها. كما يتفرع عنه أخيرا معيار للإشارية ينوب مناب المعيار الأول: فالكلام معيار للإشارية المباشرة، إذ لاشيء يحول بين الأصوات الملتقطة ودلالاتها التي رسمت لها، ولكن المورس يعد معيارا نيابيا، إذ إنه لكي يتوصل إلى المعنى الذي يريد هذا المورس أن ينقله، لابد من الانتقال من العلامة فيه إلى العلامة في الكتابة الصوتية، ثم من العلامة في الكتابة الصوتية إلى العلامة الصوتية."[25]

وما يهمنا في هذه السيميولوجيا هو موضوع التواصل؛ لأن المقاربة السيميوطيقية للنصوص ستبحث في وظائف خطاباتها وملفوظاتها الإبداعية، فتبرز مقاصدها المباشرة وغير المباشرة. وإذا أخذنا العنوان الذي يعلق على أغلفة الدواوين الشعرية أو فوق النصوص فليس تموقعه زائدا ومجانيا، بل يؤدي دورا في التدليل، ويساهم في فهم الدلالة. وبالتالي، فالعنوان هو المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا على فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره، واستكشاف تشعباته الوعرة، ويمكن أن نستلهم من هذه السيميلوجيا بعض أنماط علاماتها التواصلية، كالإشارة والأيقون والرمز، وهذه المصطلحات الإجرائية ذات كفاية منهجية ناجعة في مقاربة الدال العنواني، وذلك باعتباره العتبة الحقيقية لولوج عالم المدلولات النصية والسياقية.

✸ اتجاه الدلالة:

يعتبر رولان بارت R.Barthes خير من يمثل هذا الاتجاه، لأن البحث السيميولوجي لديه هو دراسة الأنظمة الدالة، فجميع الأنساق والوقائع تدل، فهناك من يدل بواسطة اللغة، وهناك من يدل بدون اللغة السننية، بيد أن لها لغة دلالية خاصة بها. ومادامت الأنساق والوقائع كلها دالة، فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية. أي: أنظمة السيميوطيقا غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي. ومن هنا، فقد انتقد بارت في كتابه: (**عناصر السيميولوجيا**) الأطروحة السوسيرية التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في قلب السيميولوجيا، مؤكدا بأن اللسانيات ليست فرعا ولو كان مميزا، من علم الدلائل(السيميولوجيا)، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات.[26]

ومن هنا، فقد تجاوز رولان بارت تصور الوظيفيين الذين ربطوا بين العلامات والمقصدية، وأكد على وجود أنساق غير لفظية، حيث التواصل غير إرادي، ولكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة. وتعتبر

---

[25] –عواد علي: نفس المرجع السابق، ص:62-60؛

[26] – عواد علي: نفس المرجع السابق، ص:63؛

اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة، حيث إن كل:" المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة، ذلك أن الأشياء تحمل دلالات.غير أنه ماكان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة، ولولا امتزاجها باللغة. فهي، إذاً، تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة. وهذا ما دفع بارت إلى أن يرى أنه من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة؛ بحيث إن إدراك ماتدل عليه مادة ما يعني اللجوء، قدريا، إلى تقطيع اللغة؛ فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة."[27]

أما عناصر سيمياء الدلالة لدى بارت، فقد حصرها في كتابه(عناصر السيميولوجيا) في الثنائيات البنيوية التالية: ثنائية الدال والمدلول، وثنائية التعيين والتضمين، وثنائية اللسان والكلام، وثنائية المحور الاستبدالي والمحور التركيبي. وقد حاول بارت بواسطة هذه الثنائيات اللسانية أن يقارب الظواهر السيميولوجية، كأنظمة الموضة، والأساطير، والطبخ، والأزياء، والصور، والإشهار، والنصوص الأدبية، والعمارة، إلخ... وأخيرا، يمكن للمقاربة النصية والخطابية في بعدها السيميوطيقي أن تستعين بثنائيات بارت اللسانية، وذلك بغية البحث عن دلالة الأنساق اللفظية وغير اللفظية في الأنشطة البشرية والنصوص الإبداعية الأدبية والفنية.

✸ مدرسة باريس السيميوطيقية:

يمثل هذه المدرسة السيميوطيقية كل من كريماص Greimas، وميشيل أريفي Michel Arriбé، وكلود شابرول C.Chabrol، وجان كلود كوكي Jean Claude Coкuet. ويوضح أعمال هذه المدرسة الكتاب القيم الذي صدر تحت عنوان:" **السيميوطيقا: مدرسة باريس**"، وذلك عام 9652م. ولقد وضح كلود كوكي في الفصل الأول من الكتاب، الأسباب والدواعي التي دفعتهم إلى إرساء هذا الاتجاه، وتأسيس هذه المدرسة السيميوطيقية الجديدة، وكان الفصل الأول على شكل بيان نظري. ولقد وسعت المجموعة من مفهوم السيميولوجيا الذي لا يتجاوز أنظمة العلامات، إلى مصطلح السيميوطيقا الذي يقصد به علم الأنظمة الدلائلية. واعتمدت هذه المدرسة على أبحاث دوسوسير Saussure، وهلمسليف Hyelmsleб، وبيرسPierce، وذلك بعد ترجمة نصوصه وكتاباته السيميوطيقية من قبل دولادالDeledalle وجويل ريتوري Joelle Réthoré.

---

[27] – د.حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، ص:41؛



هذا، وقد اهتم رواد هذه المدرسة بتحليل الخطابات والأجناس الأدبية من منظور سيميوطيقي، وذلـــك قصد استكشاف القوانين الثابتة المولدة لتمظهرات النصوص العديدة. وإذا تأملنا أعمال رئيس المدرســة كريماص، فقد انصبت جلها على النصوص السردية والإبداعات الحكائية الخرافية، متأثرة في ذلك بعمل فلاديمير بروب B.Propp، والذي توجه إلى استخلاص وظائف الخرافـــات الأســـطورية الروســـية العجيبة.

وعليه، فقد كان كريماص يهتم في أبحاثه بالدلالة، وشكلنة المضمون، معتمدا في ذلك علـــى التحليـــل البنيوي، وتمثل القراءة المحايثة، ورصد الخطابات النصية السردية. وكان منهجه السيميوطيقي يعتمد على مستويين: سطحي وعميق. فالمستوى السطحي ينقسم بدوره إلى مكونين: مكون سردي ينظم تتـــابع الحالات، وتسلسل التحولات، ويرصد البنية العاملية. أما المكون الخطابي، فيعنى داخل الـــنص بالبنيـــة الفاعلية، وتحديد الصور وآثار المعنى. أما على المستوى العميق، فيتم الحديث عن مســـتويين: مســـتوى المربع السيميائي المنطقي، ومستوى التشاكل السيميولوجي.

✸ اتجــــــــاه السيميوطيقا المادية:

إن خير من يمثل هذا الاتجاه الباحثة جوليا كريستيفا Julia Kristieбa، حيث تستند في بحثهـــا إلى التوفيق بين اللسانيات والتحليل الماركسي، وذلك قصد إيجاد التجاور بين الداخل والخارج. ويعني هذا أنها أعطت أهمية كبرى للعلامة في علاقتها بالمرجع المادي.

هذا، ولقد استعملت كريستيفا مصطلحات سيميوطيقية للوصول إلى التدليل في النصوص المعللة، فقـــد استبدلت المعنم أو السيم Séme الموظف من قبل مدرسة باريس السيميوطيقية بمصـــطلح ســـيماناليز Sémanalyse، أي التحليل المعنمي أو السيمي. كما ركزت كريستيفا على الإنتاج الأدبي بـــدل الإبداع الأدبي. لذا، لم يكن هدفها الدلالة، بل المدلولية. لذلك، وظفت مصطلحات ذات بعد ماركسي كالمنتج، والممارسة الدالة، والمنتوج، على عكس المصطلحات الموظفة في الفكر الرأسمـــالي واللاهـــوتي كالمبدع والإبداع الفني.



✹ السيميولوجيا الرمزيـــــة:

من بين الاتجاهات السيميولوجية الفرنسية، نذكر: مدرسة إيكس، حيث يوجد أستاذا الأدب: جـــان مولينو Jean Molinoوجان جاك ناتيي Jean Jacƙues Nattier. وتسمى سيميولوجية هذه المدرسة بنظرية الأشكال الرمزية، حيث استلهم كل من مولينو وناتيي نظرية بيرس الموسعة عن العلامة، ووظفا أنماطها كالإشارة والأيقون والرمز، مع استيعاب فلسفة كاسيرر الرمزية التي تنظر إلى الإنســـان على أنه حيوان رمزي. وتدرس هذه السيميولوجيا الأنظمة الرمزية، وذلك محـــل أنظمـــة العلامـــات المدروسة في الاتجاهات والمدارس السيميولوجية الأخرى. وهكذا، فقد تم التوفيق والجمع بين آراء بيرس وكاسيرر. وبالتالي، فقد حصر الحدث الرمزي في النصـــوص، والمـــأثورات الشـــفوية، والقـــرارات، والتنظيمات، والأنظمة. ومن ثم، تتم دراســـة هـــذه العناصـــر عـــبر ثلاثـــة مســـتويات: المســـتوى الشعريPoétiƙue le niϐeau، والمستوى المحايـــد أو المـــادي neutre ou matériel le niϐeau، والمستوى الجمالي أو الإستيتيقي le niϐeau esthétiƙue. وتعد هذه المستويات بمثابة وظائف للرمز. فالمستوى الأول يتناول علاقة المنتج بالإنتاج، ويتناول المستوى الثاني الإنتاج في نفســـه، أما المستوى الثالث، فينصب على الإنتاج في علاقته بالمتلقي. وقد نشأ على هذه المســـتويات ظهـــور نظريات التلقي والتقبل والاتجاه النصي؛ مما ساهم في بلورة مدرسة كونستانس الألمانية وجمالية التلقـــي، وذلك عند يوس Jauss وإيزرIser.

❸ الاتجــــــاه الروســـــــي:

تعتبر الشكلانية الروسية الممهد الفعلي للدراسات السيميوطيقية في غرب أوربا، ولاســـيما في فرنســـا، واسمها الحقيقي جماعة أبوياز (Opoiaz). وقد ظهرت هذه الجماعة كرد فعل على انتشار الدراسات الماركسية في روسيا، وخاصة في مجال الأدب والفن. ولقد تحامل على هذه الجماعة كثير من الخصـــوم، فاتهموها بالشكلانية كما فعل تروتســـكي في كتابـــه: (**الأدب والثـــورة**)، وماكســـيم كـــوركي، ولوناتشارسكي الذي وصف الشكلانية في ســـنة 9603م بأنهـــا:" تخريـــب إجرامـــي ذو طبيعـــة إيديولوجية".[28]

---

[28] – الشكلانيون الروس: **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الطبعة الأولى سنة 9650م، ص:6؛

ومن ثم، فقد كانت سنة 9603م نهاية أكيدة للشكلانيين الروس، حتى إن أحد السوسيولوجيين الروس أراد تطعيم المنهج الشكلي بالتحليل الاجتماعي الماركسي، كما هو الشأن بالنسبة لأرفاتوف. بيد أن إشعاعها سينتقل إلى عاصمة تشيكوسلوفاكيا " براغ"، حيث رومان جاكبسون الذي سيؤسس حلقة براغ اللسانية مع تروبتسكوي، والتي ستتولد عنها اللسانيات البنيوية والمدرسة اللغوية الوظيفية. وبقي الإرث الشكلاني الروسي طي النسيان مدة طويلة إلى أن ظهرت مدرسة بنيوية سيميائية أدبية وثقافية جديدة، تسمى بمدرسة تارتو نسبة إلى جامعة تارتو بموسكو.

هذا، وقد نشأت الشكلانية الروسية بسبب تجمعين، ألا وهما:

9- **حلقة موسكو اللسانية** التي تكونت سنة 9692م، ومن أهم عناصرها البارزة جاكبسون الذي أثرى اللسانيات بأبحاثه الفونيتيكية والفونولوجية، كما أغنى الشعرية بكثير من القضايا الإيقاعية والصوتية والتركيبية، ولاسيما نظريته المتعلقة بوظائف اللغة والتوازي والقيمة المهيمنة والقيم الخلافية....

2- **حلقة أبوياز بلينينيكراد**، وكان أعضاؤها من طلبة الجامعة. أما عن خطوط التلاقي بين المدرستين، هي: الاهتمام باللسانيات، والحماسة للشعر المستقبلي الجديد.

هذا، ولم تظهر الشكلانية إلا بعد الأزمة التي أصابت النقد والأدب الروسيين، وكذلك بعد انتشار الأيديولوجية الماركسية، واستفحال الشيوعية، وربط الأدب بإطاره السوسيولوجي في شكل مرآوي انعكاسي؛ مما أساء ذلك إلى الفن والأدب معا.

هذا، ولقد ارتكزت الشكلانية على مبدأين أساسيين، وهما:

9- إن موضوع الأدب هو الأدبية. أي: التركيز على الخصائص الجوهرية لكل جنس أدبي على حدة.

2- التركيز على دراسة الشكل قصد فهم المضمون. أي: شكلنة المضمون، ورفض ثنائية الشكل والمضمون المبتذلة.

ولقد قطعت الشكلانية الروسية مراحل عدة في البحث الأدبي واللساني. ففي المرحلة الأولى، كان الاهتمام ينصب على التمييز بين الشعر والنثر. بينما كانت البحوث في المرحلة الثانية تتعلق بوصف تطور الأجناس الأدبية. ومن ثم، فقد نشرت كثير من الدراسات الشكلانية، وترجمت في مجلات غربية هامة، مثل: مجلة الشعرية Poétikue، ومجلة التحول Change.

ونستحضر من رواد الشكلانية الروسية كلا من: تينيانوف، وإيخنباوم، وشلوفسكي، وفلاديمير بروب، وتوماشفسكي، ومكاروفسكي، ورومان جاكبسون، وميخائيل باختين... وقد انصبت اهتمامات هؤلاء على التمييز البويطيقي بين الشعر والنثر، في حين اهتم موكاروفسكي بوصف اللغة الشعرية. أما اللساني رومان جاكبسون، فقد اهتم بقضايا الشعرية واللسانيات العامة، وخصوصا الصوتيات والفونولوجيا. أما

السيميائي فلاديمير بروب، فقد أعطى عناية كبيرة للحكاية الروسية العجيبة، فوضع لها مجموعة من القواعد المولدة لها، والتي تترجم بنية سردية منطقية كونية مجردة ذات بعد ثلاثي: (التوازن- اللاتوازن- التوازن).

ومن جهة أخرى، فلقد ركز ميخائيل باختين أبحاثه على جمالية الرواية وأسلوبيتها، واهتم بالرواية البوليفونية (المتعددة الأصوات)، فأثرى النقد الروائي بكثير من المفاهيم، مثل: فضاء العتبة، والشخصية غير المنجزة، والحوار تعبير عن تعدد الرؤى الإيديولوجية، إلخ...

وعليه، فقد كانت أبحاث الشكلانيين الروس نظرية وتطبيقية في آن واحد، ومن نتائج هذه الأبحاث: ظهور مدرسة تارتو Tartu، والتي تعتبر من أهم المدارس السيميولوجية الروسية. ومن أعلامها البارزين: يوري لوتمان صاحب:(**بنية النص الفني**)، وأوسبينسكي، وتزتيفان تودوروف، وليكومتسيف، وأ.م.بينتغريسك. ولقد جمعت أعمال هؤلاء في كتاب جامع تحت اسم: (**أعمال حول أنظمة العلامات... تارتو**)(9643م).

هذا، ولقد ميزت تارتو بين ثلاثة مصطلحات، ألا وهي: السيميوطيقا الخاصة، وهي دراسة أنظمة العلامات ذات الهدف التواصلي، والسيميوطيقا المعرفية التي تهتم بالأنظمة السيميولوجية وما شابهها، والسيميوطيقا العامة التي تتكفل بالتنسيق بين جميع العلوم الأخرى. ولكن تارتو اختارت السيميوطيقا ذات البعد الإبستمولوجي المعرفي.

وهكذا، اهتمت هذه المدرسة بسيميوطيقا الثقافة، حتى أصبحنا نسمع عن اتجاه سيميوطيقي خاص بالثقافة له فرعان: إيطالي وروسي. وتعنى جماعة تارتو- موسكو بالثقافة عناية خاصة، وذلك باعتبارها:" الوعاء الشامل الذي تدخل فيه جميع نواحي السلوك البشري الفردي منه والجماعي. ويتعلق هذا السلوك في نطاق السيميوطيقا بإنتاج العلامات واستخدامها. ويرى هؤلاء العلماء أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة. فإذا كانت الدلالة لا توجد إلا من خلال العرف والاصطلاح، فهذان بدورهما هما نتاج التفاعل الاجتماعي. وعلى هذا، فهما يدخلان في إطار آليات الثقافة. ولا ينظر هؤلاء العلماء إلى العلامة المفردة، بل يتكلمون دوما عن أنظمة دالة. أي عن مجموعات من العلامات، ولا ينظرون إلى الواحد، مستقلا عن الأنظمة الأخرى، بل يبحثون عن العلاقات التي تربط بينها، سواء كان ذلك داخل ثقافة واحدة(علاقة الأدب مثلا بالبنيات الثقافية الأخرى مثل: الدين والاقتصاد



وأشكال التحتية...إلخ)، أو يحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني، أو بين الثقافات المختلفة للتعرف على عناصر التشابه والاختلاف، أو بين الثقافة واللاثقافة".[29]

وإذا انتقلنا إلى مرتكزات الشكلانية الروسية ودعائمها النظرية والتطبيقية، فيمكن حصرها في النقط التالية:

9- الاهتمام بخصوصيات الأدب والأنواع الأدبية. أي: البحث عن الأدبية، وما يجعل من الأدب أدبا.

2- شكلنة المضامين الأدبية والفنية(مقاربة شكلانية).

0- استقلالية الأدب عن الإفرازات والحيثيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتاريخية(دراسة الأدب كبنية مستقلة عن المرجع).

1- التركيز على التحليل المحايث، وذلك قصد استكشاف خصائص العمل الأدبي.

2- التوفيق بين آراء بيرس وسوسير حول العلامة (أعمال ليكومستيف مثلا).

3- استعمال مصطلح السيميوطيقا، بدل مصطلح السيميولوجيا.

4- الاهتمام بالسيميوطيقا الإبستمولوجية، والتركيز على الأشكال الثقافية.

5- التشديد على خاصية الاختلاف والانزياح بين الشعر والنثر.

6- الإيمان باستهلاك الأنظمة، وتجددها، وتطورها باستمرار من تلقاء ذاتها.

93- عدم الاكتفاء أثناء التطبيق النصي والنظري على الأعمال القيمة والمشهورة في مجال الأدب، بل توجهت الشكلانية الروسية إلى الأجناس الأدبية، مهما كانت قيمتها الدنيا كأدب المذكرات والمراسلات، وذلك قصد معرفة مدى مساهمتها في إثراء الأعمال العظيمة، كما فعل ميخائيل باختين مع الأجناس الشعبية الدنيا في كتابه:(**شعرية دوستويفسكي**).

❹ الاتجاه الإيطالي:

يمثل هذا الاتجاه كل من أمبرطو إيكو U.Eco وروسي لاندي Rossi Landi اللذين اهتما كثيرا بالظواهر الثقافية، وذلك باعتبارها موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية على غرار سيميوطيقا الثقافة في روسيا. ويرى أمبرطو إيكو:" أن الثقافة لا تنشأ إلا حينما تتوفر الشروط الثلاثة التالية:

9- حينما يسند كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي...

---

[29] - د. سيزا قاسم: (السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد)، **مدخل إلى السيميوطيقا**، الجزء الأول، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ص:13؛

2- حينما يسمي ذلك الشيء باعتباره يستخدم في شيء ما، ولا يشترط أبدا قول هذه التسمية بصوت مرتفع كمالا يشترط فيها أن تقال للغير.

0- حينما نتعرف على ذلك الشيء باعتباره شيئا يستجيب لوظيفة معينة، وباعتباره ذا تسمية محددة، ولا يشترط استعماله مرة ثانية، وإنما يكفي مجرد التعرف عليه"[30].

هذا، ويشدد إيكو على أن كل تواصل عبارة عن سلوك مبرمج، وأن أي نسق تواصلي يؤدي وظيفة ما. وبالتالي، يمكن لأي نسق ذي صبغة مندمجة أن يؤدي دورا تواصليا. ومن ثم، فالثقافة لاتنحصر مهمتها في التواصل فقط، بل إن فهمها فهما حقيقيا مثمرا لايتم إلا بمظهرها التواصلي. لذا، فقوانين التواصل هي قوانين الثقافة. وبالتالي، نلاحظ مدى الترابط والتساوق الموجود بين القوانين المنظمة للتواصل والقوانين المنظمة للثقافة. وبناء على هذا، فقوانين التواصل هي قوانين ثقافية. ويعني هذا أن قوانين الأنساق السيميوطيقية هي قوانين ثقافية.

أما السيميائي روسي لاندي، فإنه يحدد السيميوطيقا من خلال أبعاد البرمجة التي يمكن حصرها عنده في ثلاثة أنواع:

9- أنماط الإنتاج(مجموع قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج).

2- الإيديولوجيات(تخطيطات اجتماعية لنمط عام).

0- برامج التواصل(التواصل اللفظي وغير اللفظي).[31]

فالسيميوطيقا لدى روسي لاندي ما هي إلا تعرية للدليل الإيديولوجي، وفضح له، مع كشف البرمجة الاجتماعية للسلوك الإنساني، وتحرير الدليل من الاستلاب، والعمل على إرساء الحق، ونشر الخبر الصادق، والكشف عن الوهم والإيديولوجيا. وتتسم هذه السيميوطيقا بالنزعة الإنسانية؛ لأنها تركز على الإنسان والتاريخ. ومن ثم، فالسيميوطيقا عند روسي لاندي:" علم شامل للدليل والتواصل(اللفظي ومهما كان المجال المدروس)، ينبغي أن تعنى مباشرة لا بالتبادل وتطوراته، بل ينبغي أن تعنى أيضا بالإنتاج والاستهلاك، لا بقيم التبادل الدلالية فحسب، بل بقيم الاستعمال الدلالية أيضا. ومن الواضح أن قيم التبادل الدلالية لا يمكنها أن توجد بدون قيم الاستعمال الدلالية.وبالتالي، فالسيميوطيقا لا يمكنها أن تعنى فقط بالطريقة التي تتبادل بها البضائع والنساء باعتبارها رسائل، لأنها ينبغي أن تعنى، أيضا، بالطريقة التي تم بها إنتاج هذه الرسائل (البضائع والنساء) واستهلاكها."[32]

---

[30] - د.حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، ص:53؛

[31] - د.حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، ص:56؛

[32] - د.حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، ص:69؛



ويلاحظ على الاتجاه الإيطالي أنه يلتقي مع مدرسة تارتو الروسية في التركيز على سيميوطيقا الثقافة؛ لأن الظواهر الثقافية ذات مقصدية تواصلية.

تلكم – إذاً- هي أهم الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة التي تناولت كثيرا من الظواهر اللفظية وغير اللفظية. وعليه، يمكن في الحقيقة التمييز بين اتجاهين داخل السيميولوجيا المعاصرة: المدرسة الأمريكية ورائدها بيرس، ويمثلها كل من موريس Morris، وكارناب Carnap، وسيبوك Sebeok إلخ.. والمدرسة الفرنسية أو الأوروبية التي انبثقت عن تصورات دوسوسير، ويمثلها كل من: بويسنس، وهلمسليف، وبرييطو، وجورج مونان، ورولان بارت إلخ...

وعلى الرغم من هذا التفريع الثنائي، فمارسيلو داسكال يقر بصعوبة الحديث عن سيميولوجية واحدة، أو نظريات سيميوطيقية متجانسة يمكن أن تشكل مدرسة أو اتجاها أحاديا، وفي هذا الصدد يقول مارسلو داسكال:" وعلى الرغم من هذه النواة المشتركة الهامة، وعلى الرغم من أهمية المشروع وآمال مؤسسيه الكبيرة، فإنه ينبغي الاعتراف بأن السيميولوجيا العامة، اليوم، كعلم ماتزال في طفولتها. وهذا يعني من ضمن مايعنيه أنه لاتوجد بعد سيميولوجيا واحدة ذات مجموعة من المفاهيم والمناهج متوفرة، على وجه الخصوص، على مشاكل تقويم الحلول ومعايير هذا التقويم؛ مجموعة من شأنها أن تكون مشتركة بين كل أولئك الذين يعتبرون أنفسهم سيميولوجيين. وبعبارة أخرى، فإن السيميولوجيا ما تزال في مرحلة ماقبل الأنموذج من تطورها كعلم. وفي مثل هذا الوضع، فإن عدة مدارس تتعارض لامن حيث النظريات السيميوطيقية المتنافرة التي تقترحها فحسب، وإنما تتعارض أيضا من حيث تصورها لما يجب أن يشكل نظرية سيميوطيقية أو سيميولوجية."[33]

وهكذا، فالتعدد في المدارس والاتجاهات السيميولوجية يعود إلى الاختلاف في الروافد والمشارب(الرافد السوسيري والرافد البيرسي)، ويعود أيضا إلى تصورات كل سيميائي على حدة، واختلاف منطلقاتهم النظرية والمنهجية والتطبيقية.

وهكذا، يتبين لنا بأن السيميوطيقا هي لعبة التفكيك والتركيب، قائمة على رصد الاختلافات والتماثلات النسقية البنيوية داخل النصوص والخطابات والأنشطة البشرية بطريقة وصفية محايثة تروم التقعيد والتجريد، وذلك بغية تأسيس بنيات كونية صورية مجردة، وذلك على غرار الأنحاء الكلية مع نوام تشومسكي كما في لسانياته التوليدية التحويلية.

[33] – مارسيبلو داسكال: **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، ص:94-95؛



هذا، وتنبني السيميوطيقا على مجموعة من المقومات المنهجية الضرورية، والتي يمكن حصرها في: ثنائية التفكيك والتركيب، وثنائية الدلالة والتواصل، وثنائية التحليل والتأويل، وثنائية السطح والعمق.

وقد أظهرت لنا هذه الدراسة بأن السيميوطيقا تتعامل مع النصوص والخطابات والتصرفات البشرية والأنشطة الإنسانية، وذلك باعتبارها علامات، ورموزا، وإشارات، وأيقونات، ومخططات، واستعارات دالة، وقادرة على تحقيق فعل التواصل. ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن السيميولوجيا باعتبارها نظرية عامة، وفلسفة شاملة للعلامات، في حين تصبح السيميوطيقا منهجية تطبيقية لتحليل النصوص والخطابات، ورصد الأنشطة البشرية تحليلا وتأويلا، وتفكيكا وتركيبا.

وعليه، يمكن الحديث عن اتجاهين كبيرين في مجال السيميوطيقا، ألا وهما: اتجاه الدلالة واتجاه التواصل، أو الاتجاه السوسيري (نسبة إلى فرديناند دوسوسير) والاتجاه البيرسي(نسبة إلى شارل ساندرس بيرس).



الفصل الثاني

المنهـــــــج السيميائـــــــي منهجا نقديا

عرف النقد العربي الحديث والمعاصر مجموعة من المناهج النقدية بفضل المثاقفة و الترجمة والاحتكاك مع الغرب، من بينها: المنهج البنيوي اللساني، والمنهج البنيوي التكويني، والمنهج التفكيكي، ومنهج القراءة والتقبل الجمالي، والمنهج السيميولوجي الذي أصبح منهجا وتصورا ونظرية وعلما لايمكن الاستغناء عنه لما أظهر عند الكثير من الدارسين والباحثين من نجاعة تحليلية وكفاءة تشريحية في شتى التخصصات والمعارف الإنسانية.إذا، ماهي السيميولوجيا؟ وما منابعها؟ ومامرتكزاتها المنهجية؟ وما هي اتجاهاتها ومدارسها؟ وما مجالات تطبيقها سواء في الغرب أم عند العرب؟ وإلى أي مدى حقق البحث السيميائي نجاعته وفعاليته في مقاربة النصوص وتحليلها ولاسيما الأدبية منها. هذه هي الأسئلة التي سوف نحاول الإجابة عنها قدر الإمكان.

◆ تعريف المصطلح:

إن أهم الإشكالات النظرية التي يصطدم بها الدرس السيميائي يتجلى بالأساس في تداخل المصطلحات، وتشعبها، واختلاف مضامينها. لذلك سوف نقتصر في هذا الصدد على تحليل مدلول المصطلحين الرئيسين المستعملين في هذا الحقل المعرفي، وهما: السيميوطيقاSémiotikue والسيميولوجياsémiologie، معترفين أننا مهما حاولنا إيجاد محاولة لتعريف هذين المصطلحين، لانستطيع أن نستقر على تعريف دقيق ومحدد، لأن" أية محاولة للتعريف، لابد لها أن تصطدم بتعدد وجهات النظر في تحديد هوية هذا الحقل المعرفي تحديدا قارا. خصوصا إذا نحن أدركنا الحيز الزمني الذي يستغرقه وهو حيز قصير"[34]

ويضيف **جون كلود كوكيه J.C.Coquet** أحد اقطاب مدرسة باريس السيميائية قائلا:" إن القارئ العادي، وكذلك الباحث في مجال العلوم الاجتماعية من حقهما أن يتساءلا عن موضوع هذا العلم، إلا أنهما مع ذلك يجب أن يعلما– على الأقل– أن التعريفات والتحديدات، تختلف ولاسيما إذا تعلق الأمر بموضوع علمي لم يمر على ميلاده وقت طويل".[35]

---

[34] – عبد الرحيم جيران: (مفهوم السيميائيات)، **الحوار الأكاديمي** والجامعي، العدد9، السنة 9يناير9655، ص:4؛

[35] - J.C.Cokuet et autres: **Sémiotique: l'école de** Paris. Hachette 1982, Paris: 5 ;

إن هذين المصطلحين يترادفان على المستوى المعجمي، حيث استعملا في الأصل للدلالة على" علم في الطب وموضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض"[36]، ولاسيما في التراث الإغريقي، حيث عدت السيميوطيقا جزءا لايتجزأ من علم الطب.

وقد وظف أفلاطون لفظ Sémiotike للدلالة على فن الإقناع، كما اهتم أرسطو هو الآخر بنظرية المعنى، وظل عملهما في هذا المجال مرتبطا أشد مايكون بالمنطق الصوري، ثم توالت اهتمامات الرواقيين الذين أسسوا نظرية سيميولوجية، تقوم على التمييز بين الدال والمدلول، والشيء (المرجع).

ونصادف مع بداية النهضة الأوربية الفيلسوف **ليبنتز Leibnitz** الذي "حاول أن يبحث عن نحو كلي للدلائل، وعن ضرورة وجود لغة رياضية شكلية تنطبق على كل طريقة في التفكير"[37].

وإذا حاولنا استقراء تراثنا العربي، فقد نجده حافلا بالدراسات المنصبة على دراسة الأنساق الدالة، وكشف قوانينها، ولاسيما تلك المجهودات القيمة التي بذلها مفكرونا من مناطقة وبلاغيين وفلاسفة وأصوليين...إلخ. بيد أن مثل هذه الآراء السيميولوجية التي شملتها كل هذه المجالات المعرفية، لم تكن منهجية أو مؤسسة على أسس متينة، ولم تحاول يوما أن تؤسس نظرية متماسكة تؤطرها، أو تحدد موضوع دراستها، أو اختيارالأدوات والمصطلحات الإجرائية الدقيقة التي تقوم عليها. وبالتالي، لم تفكر في استقلالية هذا العلم، بل ظلت هذه الآراء السيميولوجية مضطربة تجرفها، وتتقاذفها التصورات الإيديولوجية والسوسيولوجية والثقافية. ويقول **مبارك حنون** في هذا الصدد:" إلا أن مثل تلك الآراء السيميولوجية التي احتضنتها مجالات معرفية عديدة. بقيت معزولة عن بعضها البعض. ومفتقدة لبنية نظرية تؤطرها كلها.

وإذا،بقيت عاجزة عن أن تبني لنفسها كيانا تصوريا ونسيجا نظريا مستقلا إلى أن جاء كل من سوسير وبورس".[38]

يتفق جل الباحثين على أن المشروع السيميولوجي المعاصر بشر به **سوسير** في فرنسا في كتابه" **محاضرات في اللسانيات العامة**"،وارتبط هذا العلم بالمنطق على يد الفيلسوف الأمريكي **شارل ساندرس بورس CHS. PEIRCE** في الولايات المتحدة الأمريكية. لكن على الرغم من ظهورهما في مرحلة زمنية

---

[36] - A regarder: **Le petit Robert**, Paris, 1976, p: 1633 ;

[37] – أنور المرتجي: **سيميائية النص الأدبي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،ط9، 9654، ص: 0؛

[38] – مبارك حنون: (السيميائيات بين التوحد والتعدد)، الحوار **الأكاديمي والجامعي**، العدد2، فبراير 9655، السنة9، ص: 5؛



متقاربة، فإن بحث كل منهما استقل، وانفصل عن الآخر انفصالا تاما إلى حد ما. فالأول- كما قلنا- بشر في "**محاضراته**" بـــــــ" ظهور علم جديد سماه السيميولوجيا(Sémiologie)، سيهتم بدراسة الدلائل أو العلامات في قلب الحياة الاجتماعية، ولن" يعدو أن يكون موضوعه الرئيسي مجموعة الأنساق القائمة على اعتباطية الدلالة" [39]على حد تعبير **سوسير-Saussure-** الذي يقول كذلك في هذا الصدد:" ونستطيع – إذاً- أن نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وهذا العلم يشكل جزءا من علم النفس العام. ونطلق عليه مصطلح علم الدلالةSémiologie : من الكلمة الإغريقية دلالة Sémion. وهو علم يفيدنا، موضوعه الجهة التي تقتنص بها أنواع الدلالات والمعاني. ومادام هذا العلم لم يوجد بعد، فلا نستطيع أن نتنبأ بمصيره، غير أننا نصرح بأن له الحق في الوجود، وقد تحدد موضوعه بصفة قبلية. وليس علم اللسان إلا جزءا من هذا العلم العام."[40]

وقد تزامن هذا التبشير مع مجهودات **بورس** (**9889-9991**) الذي نحا منحى فلسفيا منطقيا. وأطلق على هذا العلم الذي كان يهتم به بـــــ "**السيميوطيقا** " **SEMIOTIQUE**"، واعتقد تبعا لهذا أن النشاط الإنساني نشاط سيميائي في مختلف مظاهره وتجلياته. ويعد هذا العلم في نظره إطارا مرجعيا يشمل كل الدراسات. يقول، وهو بصدد تحديد المجال السيميائي العام الذي يتبناه،: " إنه لم يكن باستطاعتي يوما ما دراسة أي شيء- رياضيات كان أم أخلاقا أو ميتافيزيقا أو جاذبية أو ديناميكا حرارية أو بصريات أو كيمياء أو تشريحا مقارنا أو فلكا أو علم نفس أو علم صوت، أو اقتصاد أو تاريخ علوم أو ويستا(ضرب من لعب الورق) أو رجالا ونساء،أو خمرا، أو علم مقاييس دون أن تكون هذه الدراسة سيميائية".[41]

إذاً،فالسيميوطيقا حسب **بورس** تعني نظرية عامة للعلامات، وتمفصلاتها في الفكر الإنساني، ثم إنها صفة لنظرية عامة للعلامات والأنساق الدلالية في كافة أشكالها... وبالتالي، تعد سيميائية **بورس** مطابقة لعلم المنطق. يقول **أمبرطو إيكو Umberto Eco** في هذا الخصوص عن **بورس،** محددا مضمون علمه بكل دقة ووضوح، وعلاقته بعلم المنطق:" لنستمع الآن إلى بورس: إنني حسب علمي الرائد أو بالأحرى أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ماسميته **السيميوطيقا SEMIOTIC** أي

---

[39]- فرديناند دي سوسير: **محاضرات في علم اللسان العام**، ترجمة عبد القادر قنيني، ط9، 9654،أفريقيا الشرق، الدارالبيضاء، ص:55؛

[40] - فرديناند دي سوسير: **محاضرات في علم اللسان العام**، ترجمة عبد القادر قنيني، ط9، 9654،أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص:23؛

[41]- Oswald Ducrot/Tzбetan Todoroб: **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langag**e. Edition du Seuil, 1972, p: 11;

نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيميوزيس محتمل" إن هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضع آخر" المنطق" تعرض نفسها كنظرية للدلائل. وهذا مايربطها بمفهوم " **السيميوزيس**" الذي يعد على نحو دقيق الخاصية المكونة للدلائل".[42]

ويحسن بنا، في هذا المضمار،أن نستحضر بعض تعاريف باقي الباحثين السيميائيين، ولو بإيجاز، كي يتسنى لنا التمييز بين المصطلحين، أو بعبارة كي نستطيع الإجابة عن السؤال الذي يفرض نفسه علينا بإلحاح، ألا وهو: ما الفرق بين المصطلحين؟ وبالتالي، هل يؤثر تغيير شكل المصطلحين على تغيير مضمونهما؟

فهذا **بيير غيرو Pierre Guiraud**- أحد أساتذة جامعة نيس الفرنسية- يعرف السيميوطيقا قائلا:" السيميوطيقا علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات، اللغات، أنظمة الإشارات، التعليمات...إلخ. وهذا التحديد يجعل اللغة جزءا من السيميوطيقا".[43]

يتبين لنا من خلال هذا التعريف أعلاه، أن **غيرو** يتبنى نفس الطرح السوسيري الذي يعتبر اللسانيات فرعا من السيميولوجيا، غير أن **رولان بارت Roland Barthes** سيفند هذا الطرح، ويقلب المعادلة على عقبيها، بتأكيده على أن السيميولجيا لايمكن أن تكون سوى نسخة من المعرفة اللسانية. فإذا كان العالم السوسيري قد ضيق الدرس السيميولوجي، ووجه كل اهتماماته للغة، وجعلها الأصل محل الصدارة، فإن مفهوم **بارت** للسيميولوجيا فسح المجال، بحيث اتسع، حتى استوعب دراسة الأساطير، فاهتم بأنسقة من العلامات التي أسقطت من سيميولوجية **سوسير**، كاللباس، وأطباق الأكل، والديكورات المنزلية،ونضيف الأطعمة والأشربة، وكل الخطابات التي تحمل انطباعات رمزية ودلالية.

أما **جورج مونان George Mounin** أحد أنصار اتجاه سيمياء التواصل بفرنسا، إلى جانب كل من بريطو Prieto، **وبويسنس Buyssens**، **ومارتينيهMartinet**... فيعني بالسيميولوجيا:" دراسة جميع السلوكات أو الأنظمة التواصلية، وعوض في الفرنسية بالسيميوطيقا SEMIOTIKUE ".[44]

---

[42] - نقلا عن ترجمة إدريس بلمليح: <u>**الرؤية البيانية عند الجاحظ**</u>، ط9، 9651، دار الثقافة، البيضاء، ص:999؛

[43] - بيير غيرو: <u>**السيمياء**</u>، ترجمة: أنطون أبي زيد،ط9، 9651، منشورات عويدات بيروت، لبنان، ص: 2؛

[44] -George Mounin: <u>**Clefs pour laLinguistique**</u>.Collection Clefs ,19 éditions, Paris: 133 ;

ثم نصادف باحثا آخر وهو **أمبرطو إيكو** أحد أقطاب المدرسة الإيطالية السيميائية،والذي يفضل استبدال مصطلح السيميولوجيا SEMIOLOGIEبمصطلح السميوطيقا SEMIOTIKUE، يقول في مستهل كتابه:" **البنية الغائبة** "**La structure Absente**، معرفا هذا العلم:" السيميوطيقا تعني علم العلامات"[45]

أما بالنسبة لمدرسة باريس التي تضم كلا من **غريماسGreimas**،**وكوكيهCoquet**، **وأريفيArrivé**، إلخ... فلها تعريف مغاير للتعاريف السالفة الذكر، فالسيميوطيقا في مشروعها:"تأسيس نظرية عامة لأنظمة الدلالة"[46]

هذا، ويتبين لنا من خلال التعريف أن السيميولوجيا والسيميوطيقا متقاربتان في المعنى. فالسيميولوجيا – إذاً– مترادفة للسيميوطيقا، وموضوعها دراسة أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا، كما تدرس أنظمة العلامات غير اللسانية. فلم تعد ثمة أسباب أو مبررات تجعل أحد المصطلحين يحظى بالسيادة دون الآخر. وإن كانت هناك أسباب تميز بعضهما، فهي في الواقع أسباب تافهة تعتمد النزعة الإقليمية على حد تعبير**ترنس هوكز**، والذي يقول في هذا الخصوص: "ومن غير اليسير التمييز بينهما، وتستعمل كلتا اللفظتين للإشارة إلى هذا العلم(يعني به علم الإشارات) والفرق الوحيد بين هاتين اللفظتين أن السيميولوجيا مفضلة عند الأوربيين تقديرا لصياغة **سوسير** لهذه اللفظة، بينما يبدو أن الناطقين بالإنجليزية يميلون إلى تفضيل السيميوطيقا احتراما للعالم الأمريكي **بيرس**"،[47] لكن الصيغة الثانية (السيميوطيقا) كتسمية لمجال هذا العلم هي التي أقرت أخيرا. وقد أخذ بها من قبل " **المجمع الدولي لعلم السيميوطيقا**"المنعقد بباريس في شهر يناير سنة 9636م. يقول **أمبرطو إيكو** في هذا الصدد:"لقد قررنا على كل حال أن نتبنى هنا بصفة نهائية مصطلح السيميوطيقا Sémiotikue، بدون أن نتوقف عند المناقشات حول التوريطات الفلسفية أو المنهجية لكلا المصطلحين. نحن نخضع بكل بساطة للقرار المتخذ في يناير سنة 9636 بباريس من لدن الهيئة الدولية التي تمخضت عنها الجمعية الدولية للسيميوطيقا،

---

[45] - U. Eco: **la Structure Absente**: 5;

[46]– Cokuet et autres: **la sémiotique: L'école de Paris**, Paris: 5 ;

[47] - ترنس هوكز: **البنيوية وعلم الإشارة**، ترجمة مجيد الماشطة، ط999663، بغداد، العراق، ص:991؛



والتي قبلت (بدون أن تقصي استعمال السيميولوجيا) مصطلح السيميوطيقا على أنه هو الذي ينبغي ابتداء من الآن أن يغطي جميع المفاهيم الممكنة للمصطلحين المتنافس فيهما"[48].

والاختلاف بين السيميولوجيا والسيميوطيقا في رأي كثير من الباحثين لايجب أن يأخذ الجانب الأوسع، أو الحيز الكبير من اهتماماتهم. إذ هما سيان كما رأينا، غير أن هذه الأخيرة، ونعني السيميوطيقا أصبحت تطغى في الساحة. يقول **غريماس** ردا على سؤال **روجي بول دروا** **Roger-Pol-droit** حول الاختلاف بين المصطلحين في حوار صدرته صحيفة "**العالم** **Le Monde** " 4 يونيو 9641م تحت عنوان: "**علم العلامات**": " أظن أنه لاينبغي أن نضيع الوقت في مثل هذه الجدالات الكلامية، حينما تكون أمامنا أشياء كثيرة. فعندما تقرر منذ سنوات في 9635 إحداث جمعية دولية، وجب الاختيار بين المصطلحين. وبتأثير من جاكبسون، وموافقة ليفي شتراوس وبنفنست وبارت، بالإضافة إلي، تم التمسك بالسيميوطيقا، غير أن مصطلح السيميولوجيا له جذور عميقة في فرنسا. ومن ثم، تم الأخذ بتسمية مزدوجة، وقد يعتقد اليوم أن الأمر يتعلق بشيئين مختلفين. وهذا أمر مغلوط طبعا. وسنقترح في الغالب وتبعا لنصيحة هيلمسليف لتخصيص اسم السيميوطيقات Sémiotikues للأبحاث المتعلقة بالمجالات الخاصة، كالمجال الأدبي، والسينمائي، والحركي، كما سنعتبر السيميولوجيا بمثابة النظرية العامة لهذه السيميوطيقات."[49]

أهم ما يمكن أن نستشفه من خلال هذا التصريح الـــــ"**گريماصي**" هو أنه حاول أن يقدم تفسيرا دقيقا لظاهرة لم يتم الحسم فيها على ما يبدو، واقترح تبعا لنصيحة **هيلمسليف** **Hjelmslev** الأبحاث التي سيختص بها كل على حدة. فالسيميوطيقا ستنصب اهتماماتها على القسم المتعلق بالمجالات التطبيقية، في حين يعد علم السيميولوجيا مجالا نظريا عاما تندرج تحته جميع السيميوطيقات، وهذا ما نلامسه من خلال تصفحنا لبعض الكتب التي ألفت في هذا المجال.

فحينما يتعلق الأمر بتحليل نصوص أدبية كانت أم توراتية (دينية)، أو حينما يتعلق الأمر بمحاولات تطبيقية بصفة عامة. يفضل مؤلفو هذه الكتب استعمال مصطلح السيميوطيقا لعنونة مؤلفاتهم التطبيقية، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: " **عن المعنى: محاولات سيميوطيقية**" **Du sens:essais sémiotiques** " **لغريماس** و"**موباسان: سيميوطيقة النص، تمارين تطبيقية**" **Maupassant:la sémiotique du texte: exercices pratiques**"،

---

[48]-U. Eco: **la Structure Absente**: 11 ;

[49]- A regarder: **<u>la sémiotique: L'école de Paris</u>, Paris**: 128 ;

والتحليل السيميوطيقي للنصوص- **Analyse sémiotique des textes** لجماعة أنتروفيرن وغيرها من المؤلفات لمحللين سيميائيين، مثل: **ميشيل أريفي وكوكيه** إلخ...

ونستنتج من كل ما سبق، أن السميولوجيا والسميوطيقا كلمتان مترادفتان مهما كان بينهما من اختلافات دلالية دقيقة. أي: إن السيميولوجيا تصور نظري، والسيميوطيقا إجراء تحليلي وتطبيقي. وبالتالي، يمكن القول بأن السيميولوجيا هي **علم، ونظرية عامة، ومنهج نقدي تحليلي وتطبيقي**.

◆ المرجعيات والمنابت:

تجدر الإشارة إلى أن السيميولوجيا مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنموذج اللساني البنيوي، والذي أرسى دعائمه وأسسه العالم السويسري **فرديناند دو سوسير**، وذلك منذ القطيعة الإبيستمولوجية التي أحدثها في ميدان الدراسات الألسنية – إن جاز التعبير- مع الفيلولوجيا، وفقه اللغة، واللسانيات التاريخية الدياكرونية. وقد جعلت هذه القطيعة اللسانيات العلم الشامل والرائد الذي تستفيد منه مختلف المدارس والمشارب المعرفية، كالنقد الأدبي، والأسلوبية، والتحليل النفسي، وعلم الاجتماع، بالإضافة إلى جهود الوظيفيين والكلوسماتيكيين في اللسانيات والشكلانيين الروس في الشعرية.

وأخيرا، لقد اقتدت السيميولوجيا هي الأخرى في بناء صرحها النظري، باعتبارها علما حديث النشأة، بالمبحث اللساني البنيوي، واستقت منه تقنيات وآليات ومفاهيم تحليلية، تعد بمثابة مرتكزات أساسية يقوم عليها المبحث السيميائي الحديث، ولاسيما سيميوطيقا الدلالة التي تندرج في إطارها أبحاث **رولان بارت** السيميائية. وقد التجأ بارت منهجيا إلى اشتقاق بعض الثنائيات اللسانية، وطبقها على موضوعات سيميائية غير لغوية ذات طبيعة اجتماعية، كالألبسة، والأطعمة...إلخ.

ومن أهم هذه الثنائيات: اللسان/الكلام، والدال/المدلول، والمركب /النظام، والتقرير/ الإيحاء.[50]

وعليه، يمكن أن نحدد مجموعة من المرجعيات التي استندت إليها السيميولوجيا أو السيميوطيقا. ومن هذه المرجعيات أو المنابع:

9- الفكر اليوناني مع أفلاطون وأرسطو والرواقيين؛

2- التراث العربي الإسلامي الوسيط (المتصوفة- نقاد البلاغة والأدب كالجاحظ...)؛

8- الفكر الفلسفي والمنطقي والتداولي(**بيرس، فريج، كارناب، راسل**...)؛

---

[50] – رولان بارت: **مبادىء في علم الأدلة**، ترجمة محمد البكري، دار قرطبة للنشر بالدار البيضاء، ط9، 9653م؛



4- اللسانيات البنيوية والتداولية التحويلية بكل مدارسها واتجاهاتها؛

5- الشكلانية الروسية، ولاسيما **فلاديمير بروب** صاحب المتن الخرافي، و الذي انطلق منه **كريماس وكلود بريمون** لخلق تصورهما النظري والتطبيقي، إلى جانب أعلام أخرى في مجالات الشعر والأدب والسرد....؛

6- فلسفة الأشكال الرمزية مع **إرنست كاسيرر** الذي درس مجموعة من الأنظمة الرمزية التواصلية، مثل: الدين، والأسطورة، والفن، والعلم، والتاريخ.

◆ مبادئ السيميوطيقا:

من المعلوم أن السيميوطيقا هي لعبة الهدم والبناء،تبحث عن المعنى، وذلك من خلال بنية الاختلاف، ولغة الشكل والبنى الدالة. ولايهم السيميوطيقا المضمون، ولامن قال النص، بل مايهمها كيف قال النص: ماقاله.أي: شكل النص. ومن هنا، فالسيميوطيقا هي دراسة لأشكال المضامين. وتنبني على خطوتين إجرائيتين، وهما: التفكيك والتركيب، وذلك قصد إعادة بناء النص من جديد، وتحديد ثوابته البنيوية.

وترتكز السيميوطيقا على ثلاثة مبادئ أساسية، وهي:

أ- **تحليل محايث:** نقصد بالتحليل المحايث البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة، وإقصاء المحيل الخارجي. وعليه، فالمعنى يجب أن ينظر إليه على أنه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر.

ب- **تحليل بنيوي:** يكتسي المعنى وجوده بالاختلاف، وفي الاختلاف. ومن ثم، فإن إدراك معنى الأقوال والنصوص يفترض وجود نظام مبنين من العلاقات. وهذا، بدوره يؤدي بنا إلى تسليم أن عناصر النص لا دلالة لها إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها. لذا، لايجب الاهتمام إلا بالعناصر التي تدخل في نظام الاختلاف تقييما وبناء. وهو مانسميه شكل المضمون. أي بعبارة أخرى، نسميه تحليلا بنيويا، لأنه لا يهدف إلى وصف المعنى نفسه، وإنما تحديد شكله ومعماره.



ت- **تحليل الخطاب**: يهتم التحليل السيميوطيقي بالخطاب، أي يهتم ببناء نظام لإنتاج الأقوال والنصوص، وهو ما يسمى بالقدرة الخطابية. وهذا ما يميزه عن اللسانيات البنيوية التي تهتم بالجملة.[51]

◆ المدارس والاتجاهات السيميولوجية:

لقد استعرض **مارسيلو داسكال**[52] هذه الاتجاهات في اتجاهين رئيسيين:المدرسة الأمريكية المنبثقة عن **بيرس**، والتي يمثلها كل من **موريس، وكارناب، وسيبووك**، والمدرسة الفرنسية، أو بالأحرى الأوربية المنبثقة عن **سوسير**، والتي يمثلها كل من **بويسنس، وبرييطو، وجورج مونان، ورولان بارت**، وغيرهم. كما استعرض بعض الاتجاهات الفرعية الأخرى التي يمثلها كل من: **ڭريماس، وبوشنسكي، وجوليا كريستيفا**. لكن ما يلاحظ على **مارسيلو داسكال Marcelo Dascal** هو إغفاله لاتجاه أو مدرسة تعد من أهم المدارس السيميولوجية الروسية، وهي مدرسة **تارتو**، والتي يمثلها كل من **يوري لوتمان، وأسبنسكي، وبياتغورسكي، وإيفانوف**.

أما الأستاذ **محمد السرغيني**[53]،فهو يرتضي تقسيما ثلاثيا للاتجاهات السيميولوجية، تتمثل في الاتجاه الأمريكي، والاتجاه الفرنسي، والاتجاه الروسي. ولكنه يقسم الاتجاه الفرنسي إلى فروع على النحو التالي:

9- سيميولوجيا التواصل والإبلاغ كما عند **جورج مونان**؛

2- اتجاه الدلالة الذي ينقسم بدوره إلى الأشكال التالية:

أ- اتجاه **بارت وميتز** الذي يحاول تطبيق اللغة على الأنساق غير اللفظية.

ب- اتجاه مدرسة باريس الذي يضم: **ميشيل أريفي، وكلود كوكيه، وڭريماس**.

ت- اتجاه السيميوطيقا المادية مع **جوليا كريستيفا**.

ث- اتجاه الأشكال الرمزية مع **مولينو، وجان جاك ناتيي**، أو ما يسمى مدرسة " **إيكس**"،على اعتبار أن **مولينو** كان، ولايزال يدرس بكلية آداب هذه المدينة الفرنسية.[54]

---

[51]- Groupe d'Entreбerne: **Analyse Sémiotique des textes**, éd. Toubkal, Casablanca, 1987, p: 7-9 ;

[52] – مارسيلو داسكال: **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، ترجمة حميد لحميداني وأخرين، ط9، 9654، دار أفريقيا الشرق،الدار البيضاء؛

[53] – د. محمد السرغيني: **محاضرات في السيميولوجيا**،دار الثقافة، الدار البيضاء، ط9،9654م؛

في حين يفضل **مبارك حنون** [55] التقسيم التالي: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميوطيقا **بورس**، ورمزية **كاسيرر**، وسيميولوجيا الثقافة مع الباحثين الروس (**يوري لوتمان وأوسبانسكي وإيفانوف وطوبوروف**...)، والباحثين الإيطاليين (**أمبرطو إيكو وروسي لاندي**...)، وتنطلق هذه السيميولوجيا من اعتبار" الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية".[56]

◆ موضوع السيميائيات:

من خلال تمعن التعريفات التي قدمت للسيميائيات، يتضح أنها جميعها تتضمن مصطلح العلامة. ويعني هذا أن السيميولوجيا هي علم العلامات (الأيقون- الرمز- الإشارة). ومن الصعب إيجاد تعريف دقيق للعلامة لاختلاف مدلولها من باحث لآخر. فعند **فرديناند دوسوسير** تتكون العلامة من الدال والمدلول والمرجع. ولكنه استبعد المرجع لطابعه الحسي والمادي، واكتفى بالصورة الصوتية، وهي: الدال والصورة الذهنية المعنوية، وهي المدلول. كما اعتبرالسيميولوجيا علما للعلامات التي تدرس في حضن المجتمع. وهذا يؤكد لنا ارتكاز العلامة على ماهو لغوي ونفسي واجتماعي.

وتبدو العلامة في تعاريف السيميائيين كيانا واسعا، ومفهوما قاعديا وأساسيا في جميع علوم اللغة.

وتنقسم العلامات إلى نسقين:

أ- العلامات اللغوية المنطوقة:(اللغة- الشعر- الرواية-....).

ب- العلامات غير اللفظية:(الأزياء- الأطعمة والأشربة- الإشهار- علامات المرور- الفنون الحركية والبصرية كالسينما والمسرح والتشكيل...).

وإذا كانت العلامة عند **سوسير** علامة مجردة تتكون من الدال والمدلول، أي تتجرد من الواقع والطابع الحسي والمرجعي، فإن العلامة عند **ميخائيل باختين**، العالم الروسي، ذات بعد مادي واقعي، لايمكن فصلها عن الإيديولوجيا. وفي نظره ليس كل علامة إيديولوجية ظلا للواقع فحسب، وإنما هي كذلك قطعة مادية من هذا الواقع. إضافة على ذلك، يرى **باختين** أن العلامات لايمكن أن تظهر إلا في ميدان تفاعل الأفراد. أي: في إطار التواصل الاجتماعي. وبذلك، فوجود العلامات ليس أبدا غير التجسيد المادي لهذا التواصل.

---

[54] - محمد السرغيني: نفس المرجع، صص:22-33؛

[55] - مبارك حنون:**دروس في السيميائيات**، ط9، 9654؛

[56] - المرجع السابق، ص: 52؛

ومن هنا، يخلص **باختين** في دراسته السيميائية إلى ثلاث قواعد منهجية وهي:

9- عدم فصل الإيديولوجيا عن الواقع المادي للعلامة.

2- عدم عزل العلامة عن الأشكال المحسوسة للتواصل الاجتماعي.

0- عدم عزل التواصل واشكاله عن أساسهما المادي.[57]

◆ علاقة السيميائيات بالمجالات الأخرى:

للسيميولوجيا تفاعلات كثيرة مع معارف وحقول أخرى داخل المنظومة الفكرية والعلمية والمنهجية. فلقد ارتبطت السيميولوجيا في نشأتها مع اللسانيات والفلسفة وعلم النفس والسوسيولوجيا والمنطق والفينومولوجيا أو فلسفة الظواهر، علاوة على ارتباطها بدراسة الأنتروبولوجيا، كتحليل الأساطير، والأنساق الثقافية غير اللفظية. كما ترتبط السيميولوجيا منهجيا بدراسة الأدب والفنون اللفظية والبصرية، كالموسيقى، والتشكيل، والمسرح، والسينما. وترتبط كذلك بالهرمونيطيقا، وبدراسة الكتب الدينية المقدسة. وارتبطت كذلك بالشعرية والنحو والبلاغة وباقي المعارف الأخرى.

وإذا كانت السيميولوجيا أعم من اللسانيات. أي: إن اللسانيات جزء من السيميولوجيا كما عند **سوسير**، فإن **رولان بارت** يعتبر السيميولوجيا أخص من اللسانيات. أي: إن السيميولوجيا فرع من اللسانيات، وأن كثيرا من العلامات البصرية والأنساق غير اللفظية تستعين بالأنظمة اللغوية.

◆ مجالات التطبيق السيميولوجي:

لقد صار التحليل السيميوطيقي تصورا نظريا ومنهجا تطبيقيا في شتى المعارف والدراسات الإنسانية والفكرية والعلمية، وأداة في مقاربة الأنساق اللغوية وغير اللغوية. وأصبح هذا التحليل مفتاحا حداثيا وموضة لابد من الالتجاء إليها، وذلك قصد عصرنة الفهم، وتحديد آليات التأويل والقراءة.

ويمكن – الآن- أن نذكر مجموعة من الحقول التي استعملت فيها التقنية السيميوطيقية للتفكيك والتركيب:

---

[57] – انظر الدكتور عبد الرحمن بوعلي: **محاضرات في السيميولوجيا**، ألقيت على طلبة الإجازة بكلية الآداب بوجدة سنة 2332-2333م؛

9- الشعر(**مولينو- رومان جاكبسون- جوليا كريستيفا- جيرار دولودال- ميكائيل ريفاتير....**).

2- الرواية والقصة: (**گريماس- كلود بريموند- بارت- كريستيفا-تودوروف- جيرار جنيت- فيليب هامون...**).

0- الأسطورة والخرافة:(**فلاديمير بروب...**).

1- المسرح(**هيلبو- كير إيلام Elam Keir**).

2- السينما(**كريستيان ميتز- يوري لوتمان...**).

6- الإشهار(**رولان بارت- جورج بنينو G. Penino – جان دوران J. Durand** ...).

4- الأزياء والأطعمة والأشربة والموضة (**رولان بارت-....**).

8- التشكيل وفن الرسم:(**بيير فروكستيل Pierre Francastel – لويس مارتان louis Martin- هوبرت داميش Ebert Damisch – جان لويس شيفر....**).

6- التواصل: (**جورج مونان- بريطو-....**).

93- الثقافة (**يوري لوتمان- توبوروف- بياتيكورسكي- إيفانوف- أوسبنسكي- أمبرطو إيكو- روسي لاندي-....**).

99- الصورة الفوتوغرافية:(العدد الأول من مجلة **التواصل- رولان بارت- Avedon**...).

12- القصة المصورة La bande dessinée:(**بيير فريزنولد دورييل Pierre Fresmanlt-Deruelle**........).

90- الموسيقى: (مجلة **Musique en jeu** في سنوات 43-9649...).

91- الفن: (**موكاروفسكي-.....**).

◆ **السيميولوجيا في العالم العربي:**

ظهرت السيميولوجيا في العالم العربي عن طريق الترجمة والمثاقفة، والاطلاع على الإنتاجات المنشورة في أوربا، والتلمذة على أساتذة السيميولوجيا في جامعات الغرب. وقد بدأت السيميولوجيا في دول المغرب العربي أولا، وبعض الأقطار العربية الأخرى ثانيا، عبر محاضرات الأساتذة منذ الثمانينياتن وذلك عن طريق نشر كتب ودراسات ومقالات تعريفية بالسيميولوجيا(**حنون مبارك- محمد السرغيني-**

سمير المرزوقي – جميل شاكر– عواد علي– صلاح فضل– جميل حمداوي– فريال جبوري غزول– ...)، أو عن طريق الترجمة (**محمد البكري– أنطون أبي زيد– عبد الرحمن بوعلي– سعيد بنكراد...**)، وإنجاز أعمال تطبيقية في شكل كتب(**محمد مفتاح– عبد الفتاح كليطو– سعيد بنكراد– محمد السرغيني– سامي سويدان...**)، أومقالات (انظر مجلة **علامات، ودراسات أدبية لسانية وسيميائية** بالمغرب، ومجلة **عالم الفكر** الكويتية، **وعلامات في النقد** السعودية، ومجلة **فصول** المصرية- ...)، ورسائل وأطروحات جامعية تقارب النصوص الأدبية و الفنية والسياسية... على ضوء المنهج السيميائي أنجزت بالمغرب وتونس، وهي لاتعد، ولا تحصى.

هذا، ولقد وقع النقد السيميولوجي العربي في عدة اضطرابات اصطلاحية ومفاهيمية في ترجمة المصطلح الغربيSémiologie-Sémiotikue، إذ نجد: مصطلح علم الدلالة (**محمد البكري...**)، ومصطلح الرمزية (**أنطون طعمة** في دراسته" السميولوجيا والأدب"...)، ومصطلح السيمياء(**محمد مفتاح** في كتابه " في سيمياء الشعر القديم")، ومصطلح علم العلامات، ومصطلح علم الإشارات، ومصطلح السيميولوجيا، و مصطلح السيميوطيقا...

وما يلاحظ على هذه التطبيقات السميائية أنها عبارة عن تمارين شكلية، تغفل الجوانب المرجعية والمضمونية والأبعاد الإيديولوجية، كما تخلط بين المناهج تلفيقا وانتقاء.

أما النتائج المتوصل إليها، فأغلبها تبقى- في اعتقادي- تحصيل حاصل، وذلك بعد تسويد العديد من الأوراق المرفقة بالأشكال والجداول والرسومات الهندسية والأسهم التواصلية ؛ولكن الفائدة قليلة جدا تتمثل في لعبة التفكيك والتركيب، دون الحصول على معارف جديدة، ماعدا القليل من الدراسات والأبحاث الجادة. وما يلاحظ أيضا أن هذا المنهج السيميائي يقف عند حدود الملاحظة والوصف، ولا يتعدى ذلك إلى التقويم والتوجيه الذين يعدان من أهم عناصر النقد الأدبي.

تلكم نظرة موجزة عن مفهوم السيميولوجيا، وما يتصل بها من مفاهيم نظرية وتطبيقية، وتلكم كذلك أهم منابتها المرجعية، و مبادىء التحليل السيميائي، ومستوياته، ومدارسه، واتجاهاته، وتطبيقاته في الغرب والعالم العربي على حد سواء.

الفصل الثالث

سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة

من أهم المناهج الأدبية واللسانية التي ظهرت في الساحة النقدية العربية الحديثة والمعاصرة **المنهج السيميولوجي** الذي يدرس النص الأدبي والفنين وذلك باعتبارهما علامات لغوية وغير لغوية تفكيكا وتركيبا. وقد تعرف المفكرون العرب على هذا المنهج نتيجة الاحتكاك الثقافي مع الغرب، ونتيجة الاطلاع على مستجدات الحقل اللساني، و تمثل تصورات ما بعد البنيوية، وعبر البعثات العلمية المتوجهة إلى جامعات الغرب، ونتيجة فعل الترجمة. إذاً، ماهي السيميولوجيا والسيميوطيقا ؟ وما هي مرتكزات منهجية التحليل السيميوطيقي؟ وما هي أهم اتجاهاتها النظرية والتطبيقية؟ وما الفرق بين سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة؟ هذا ما سنعرفه في هذه الأسطر التالية.

◆ مفهوم السميولوجيا وخطواتها المنهجية:

السيميولوجيا هو علم العلامات أو الإشارات أو الدول اللغوية أو الرمزية سواء أكانت طبيعية أم اصطناعية، ويعني هذا أن العلامات إما يضعها الإنسان اصطلاحا، وذلك عن طريق اختراعها، واصطناعها، والاتفاق مع أخيه الإنسان على دلالاتها ومقاصدها، مثل: اللغة الإنسانية، ولغة إشارات المرور، أو أن الطبيعة هي التي أفرزتها بشكل عفوي وفطري، لادخل للإنسان في ذلك، كأصوات الحيوانات، وأصوات عناصر الطبيعة والمحاكيات الدالة على التوجع والتعجب والألم والصراخ، مثل: آه، آي.....

وإذا كانت اللسانيات تدرس كل ماهو لغوي ولفظي، فإن السيميولوجيا تدرس ما هو لغوي وماهو غير لغوي. أي: تتعدى المنطوق إلى ماهو بصري، كعلامات المرور، ولغة الصم والبكم، والشفرة السرية، ودراسة الأزياء، و طرائق الطبخ. وإذا كان فرديناند دو سوسيرF.De.Saussure يرى أن اللسانيات هي جزء من علم الإشارات أو السيميولوجيا Sémiologie، فإن رولان بارت R.Barthes في كتابه"**عناصر السيميولوجيا**" يقلب الكفة، فيرى بأن السيميولوجيا هي الجزء، واللسانيات هي الكل. ومعنى هذا أن السيميولوجيا في دراستها لمجموعة من الأنظمة غير اللغوية، كالأزياء، والطبخ، والموضة، والإشهار، تعتمد على عناصر اللسانيات في دراستها، وتفكيكها، وتركيبها. ومن أهم هذه العناصر اللسانية عند رولان بارت، نذكر: الدال والمدلول،واللغة والكلام، والتقرير والإيحاء، والمحور الاستبدالي الدلالي والمحور التركيبي النحوي.

وإذا كان الأنكوسكسونيون يعتبرون السيميولوجيا إنتاجا أمريكيا مع **شارل ساندرس بيرس** Perce في كتابه" **كتابات حول العلامة**"، فإن الأوربيين يعتبرونها إنتاجا فرنسيا، وذلك مع فرديناند دوسوسير

في كتابه "**محاضرات في علم اللسانيات**" سنة 9693م. وإذا كانت السيميولوجيا الأمريكية مبنية على المنطق، وفلسفة الأشكال الرمزية الأنطولوجية (الوجودية)، والرياضيات، فإن السيميولوجيا الفرنسية مبنية على الدرس اللغوي، واللسانيات.

وإذا كان مصطلح السيميولوجيا يرتبط بالفرنسيين، وبكل ماهو نظري، وبفلسفة الرموز، وعلم العلامات، وعلم الأشكال في صيغته التصورية العامة، فإن كلمة السيميوطيقا الأمريكية Sémiotiƙue قد حصرها العلماء في ماهو نصي و تطبيقي وتحليلي. ومن هنا، يمكن الحديث عن سيميوطيقا المسرح، وسيميوطيقا الشعر، وسيميوطيقا السينما. وعندما نريد الحديث عن العلامات علميا أو نظريا أو تصوريا، نستخدم كلمة السيميولوجيا Sémiologie.

هذا، وتتعدد الاتجاهات السيميولوجية ومدارسها في الحقل الفكري الغربي، إذ يمكن الحديث عن سيميولوجيا **بيرس**، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الثقافة مع المدرسة الإيطالية (أمبرطو إيكو Eco وروسي لاندي Landi)، والمدرسة الروسية" **تارتو** Tartu" (أوسبنسكي Uspenski ويوري لوتمانLotman وتوبوروف Toporoϐ وإﭬانوفIϐanoϐ وبياتيگورسكي Pjtigorski)، ومدرسة باريس السيميوطيقية مع جوزيف كورتيس،Cortés وگريماس Greimas، وميشيل أريفي M.Arriϐé، وجان كلود كوكيه Coƙuet،وكلام Calame، وفلوش Floche، وجينيناسكا Geninasca، وجيولتران Gioltrin، ولوندوﭬسكي Landoϐski، ودولورم Delorme، واتجاه السيميوطيقا المادية التي تجمع بين التحليلين: النفسي والماركسي مع جوليا كريستيﭬا J.kréstiϐa، ومدرسة ليون التي تتمثل في جماعة أنتروﭬرن Groupe d'Entroϐerne، ومدرسة **إيكس AIX**مع جان مولينو J.molino وجان جاك ناتيي J.Natier، و التي تهتم بدراسة الأشكال الرمزية على غرار فلسفة إرنست كاسيرر Cassirer. ولكن على الرغم من هذه الاتجاهات العديدة يمكن إرجاعها إلى قطبين سيميولوجيين، وهما: سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة. إذاً، ماهي منهجية التحليل السيميوطيقي؟

◆ خطوات المنهج السيميولوجي:

قلنا سابقا: إن السيميولوجيا علم الدوال اللغوية وغير اللغوية. أي: تدرس العلامات والإشارات والرموز والأيقونات البصرية. كما تستند السيميولوجيا منهجيا إلى عمليتي التفكيك والتركيب (تشبه هذه العملية تفكيك أعضاء الدمية وتركيبها)، وذلك على غرار البنيوية النصية المغلقة. ونعني بهذا أن

السيميوطيقي يدرس النص في نظامه الداخلي البنيوي، وذلك من خلال تفكيك عناصره، وتركيبها من جديد عبر دراسة شكل المضمون، وإقصاء المؤلف والمرجع، وتفادي الحيثيات السياقية والخارجية، والتي لا ننفتح عليها إلا من خلال التناص، وذلك لمعرفة التداخل النصي، ورصد عمليات التفاعل بين النصوص، والتأكد من طبيعة الاشتقاق النصي، وطرائق تبئير الترسبات الخارجية، واشتغال المستنسخات الإحالية داخل النص المرصود سيميائيا.

وعليه، فالسيميوطيقا هي لعبة التفكيك والتركيب تبحث عن سنن الاختلاف ودلالاته. فعبر التعارض والاختلاف والتناقض والتضاد بين الدوال اللغوية النصية، يكتشف المعنى، وتستخرج الدلالة. ومن ثم، فالهدف من دراسة النصوص سيميوطيقيا وتطبيقيا هو البحث عن المعنى والدلالة، و استخلاص البنية المولدة للنصوص منطقيا ودلاليا.

وتحصر منهجية السيميوطيقا في ثلاثة مستويات، وهي:

أ- **التحليل المحايث**: ونقصد به البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة، وإقصاء كل ماهو إحالي خارجي، كظروف النص، وسيرة المؤلف، وإفرازات الواقع الجدلية. وعليه، فالمعنى يجب أن ينظر إليه على أنه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر.

ب- **التحليل البنيوي**: يكتسي المعنى وجوده بالاختلاف، ويتحدد في الاختلاف. ومن ثم، فإن إدراك معنى الأقوال والنصوص يفترض وجود نظام مبني على مجموعة من العلاقات. وهذا، بدوره يؤدي بنا إلى تسليم بأن عناصر النص لا دلالة لها، إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها. لذا، لا يجب الاهتمام إلا بالعناصر التي تبلور نسق الاختلاف والتشاكلات المتآلفة والمختلفة. كما يستوجب التحليل البنيوي الدراسة الوصفية الداخلية للنص، ومقاربة شكل المضمون وبناه الهيكلية والمعمارية.

ت- **تحليل الخطاب**: إذا كانت اللسانيات البنيوية بكل مدارسها واتجاهاتها تهتم بدراسة الجملة، وذلك انطلاقا من مجموعة من المستويات المنهجية، حيث تبدأ بأصغر وحدة، وهي الصوت، لتنتقل إلى أكبر وحدة لغوية، وهي الجملة، والعكس صحيح أيضا، فإن السيميوطيقا تتجاوز الجملة إلى تحليل الخطاب.

و تسعفنا هذه المستويات المنهجية الثلاثة كثيرا في تحليل النصوص ومقاربتها.

ففي مجال السرد، يمكن الحديث عن بنيتين: البنية السطحية والبنية العميقة على غرار لسانيات **نوام شومسكي Chomsky**. فعلى المستوى السطحي، يدرس المركب السردي الذي يحدد تعاقب الحالات، وتسلسل التحولات السردية فعلا وحالة، بينما يحدد المركب الخطابي في النص بتسلسل أشكال المعنى، وتحديد تأثيراتها.

وإذا انتقلنا إلى البنية العميقة، فيمكن لنا الحديث عن مستويين منهجيين: المستوى السيميولوجي الذي ينصب على تصنيف قيم المعنى حسب ما يقوم بينهما من العلاقات، والتركيز على التشاكلات السيميولوجية، والمستوى الدلالي، وهو نظام إجرائي يحدد عملية الانتقال من قيمة إلى أخرى، ويبرز القيم الأساسية، ويبين لنا التشاكل الدلالي.

ويعد المربع السيميائي Le Carré Sémiotiǩue حسب گريماس المولد المنطقي والدلالي الحقيقي لكل التمظهرات السردية السطحية، وذلك عبر عمليات ذهنية ومنطقية و دلالية، يتحكم فيها التضاد والتناقض والتضمن أو الاستلزام.

أما سيميولوجيا الشعر، فتحلل النص من خلال مستويات بنيوية تراعي أدبية الجنس الأدبي، كالمستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى الدلالي، والمستوى التركيبي في شقيه: النحوي والبلاغي، والمستوى التناصي.

أما فيما يتعلق بالمسرح، فيدرس من خلال التركيز على العلامات المسرحية اللغوية والعلامات غير اللغوية. و بتعبير آخر، يدرس المسرح عبر تفكيك العلامات المنطوقة (الحوار والتواصل اللغوي بصراعه الدرامي، وتفاعل الشخصيات، وتبيان العوامل الدرامية....)، واستجلاء العلامات البصرية (السينوغرافيا- التواصل- الديكور- الركح- الإنارة- الأزياء- الإكسسوارات- البانتوميم- الكوريغرافيا...).

◆ سيميولوجـــــيا التواصـــــــــــل:

يستند التواصل حسب **رومان جاكبسون** R.Jakobson إلى ستة عناصر أساسية، وهي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والقناة، والمرجع، واللغة. وللتوضيح أكثر، نقول: يرسل المرسل رسالة إلى المرسل إليه، حيث تتضمن هذه الرسالة موضوعا أو مرجعا معينا، وتكتب هذه الرسالة بلغة يفهمها كل من المرسل والمتلقي. ولكل رسالة قناة حافظة كالظرف بالنسبة للرسالة الورقية، والأسلاك الموصلة بالنسبة للهاتف والكهرباء، والأنابيب بالنسبة للماء، واللغة بالنسبة لمعاني النص الإبداعي...

هذا، و تهدف **سميولوجيا التواصل** عبر علاماتها وأماراتها وإشاراتها إلى الإبلاغ، والتأثير على الغير عن وعي أو غير وعي. وبتعبير آخر، تستعمل السيميولوجيا مجموعة من الوسائل اللغوية وغير اللغوية لتنبيه الآخر، والتأثير عليه عن طريق إرسال رسالة وتبليغها إياه.ومن هنا فالعلامة تتكون من ثلاثة عناصر:

الدال والمدلول والوظيفة القصدية[58]. كما أن التواصل نوعان: تواصل إبلاغي لساني لفظي (اللغة)، وتواصل إبلاغي غير لساني (علامات المرور مثلا).

ويمثل هذه السيميولوجيا كل من: بريبطو Prieto، ومونان Mounin، وبويسنس Buyssens، والذين يعتبرون الدليل مجرد أداة تواصلية تؤدي وظيفة التبليغ، وتحمل قصدا تواصليا. وهذا القصد التواصلي حاضر في الأنساق اللغوية وغير اللغوية. كما أن الوظيفة الأولية للغة هي التأثير على المخاطب من خلال ثنائية الأوامر والنواهي، ولكن هذا التأثير قد يكون مقصودا، وقد لايكون مقصودا. و يستخدم في ذلك مجموعة من الأمارات والمعينات Indications التي يمكن تقسيمها إلى ثلاث:

9- **الأمارات العفوية**، وهي وقائع ذات قصد مغاير للإشارة، تحمل إبلاغا عفويا وطبيعيا، مثال: لون السماء الذي يشير بالنسبة لصياد السمك إلى حالة البحر يوم غد.

2- **والأمارات العفوية المغلوطة**، وهي التي تريد أن تخفي الدلالات التواصلية للغة، كأن يستعمل متكلم ما لكنة لغوية، ينتحل من خلالها شخصية أجنبية، ليوهمنا بأنه غريب عن البلد.

0- **والأمارات القصدية**، وهي التي تهدف إلى تبليغ إرسالية، مثل: علامات المرور، وتسمى هذه الأمارات القصدية أيضا **بالعلامات**.[59]

وكل خطاب لغوي وغير لغوي يتجاوز الدلالة إلى الإبلاغ والقصدية الوظيفية، يمكننا إدراجه ضمن سيميولوجيا التواصل. وكمثال لتبسيط ما سلف ذكره: عندما يستعمل الأستاذ داخل قسمه مجموعة من الإشارات اللفظية وغير اللفظية الموجهة إلى التلميذ ليؤنبه أو يعاتبه على سلوكاته الطائشة، فإن الغرض منها هو التواصل والتبليغ.

◆ سيميولوجـــــــيا الدلالـــــــــــة:

يعتبر **رولان بارت** خير من يمثل هذا الاتجاه، لأن البحث السيميولوجي لديه هو دراسة الأنظمة والأنسقة الدالة. فجميع الوقائع والأشكال الرمزية والأنظمة اللغوية تدل. فهناك من يدل باللغة، وهناك من يدل بدون اللغة المعهودة، بيد أن لها لغة خاصة. ومادامت الأنساق والوقائع كلها دالة، فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية. أي: الأنظمة السيميوطيقية غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي. وقد انتقد **بارت** في كتابه "**عناصر السيميولوجيا**" الأطروحة **السوسسيرية** التي تدعو إلى إدماج

---

[58] – د. جميل حمداوي: (السيميوطيقا والعنونة)، **عالم الفكر**، الكويت،المجلد22، العدد0، يناير/مارس9664،ص:56؛

[59] – حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، ط9، 9654،ص:40؛

اللسانيات في السيميولوجيا، مبينا بأن"اللسانيات ليست فرعا، ولو كان مميزا، من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات".[60]

وبالتالي، تجاوز **رولان بارت** تصور الوظيفيين الذين ربطوا بين العلامات والمقصدية، وأكد وجود أنساق غير لفظية، حيث التواصل غير إرادي، ولكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة. وتعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة. حيث "إن كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة، ذلك أن " الأشياء" تحمل دلالات. غير أنه ما كان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة، ولولا امتزاجها باللغة. فهي، إذاً، تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة. وهذا مادفع **ببارت** إلى أن يرى أنه من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة".[61]

أما عناصر سيمياء الدلالة لدى **بارت،** فقد حددها في كتابه" **عناصر السيميولوجيا**"، وهي مستقاة على شكل ثنائيات من الألسنية البنيوية، وهي: اللغة والكلام، والدال والمدلول، والمركب والنظام، والتقرير والإيحاء(الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية).

وهكذا، حاول **رولان بارت** التسلح باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميولوجية، كأنظمة الموضة، والأساطير، والإشهار،... إلخ.

ويعني هذا أن **رولان بارت** عندما يدرس الموضة – مثلا- يطبق عليها المقاربة اللسانية تفكيكا وتركيبا، وذلك من خلال استقراء معاني الموضة،وتحديد دلالات الأزياء، وتعيين وحداتها الدالة، ورصد مقصدياتها الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والثقافية. ونفس الشيء في قراءته للطبخ، والصور الفوتوغرافية، والإشهار، واللوحات البصرية.

ويمكن إدراج المدارس السيميائية النصية التطبيقية التي تقارب الإبداع الأدبي والفني ضمن **سيميولوجيا الدلالة**، بينما سيميوطيقا الثقافة التي تبحث عن القصدية والوظيفة داخل الظواهر الثقافية والإثنية البشرية يمكن إدراجها ضمن سيميولوجيا التواصل. ولتبسيط **سيميولوجيا الدلالة** نقول: إن أزياء الموضة وحدات دالة، إذ يمكن أثناء دراسة الألوان والأشكال لسانيا، أن نبحث عن دلالاتها الاجتماعية والطبقية والنفسية. كما ينبغي البحث أثناء تحليلنا للنصوص الشعرية عن دلالات الرموز والأساطير، واستخلاص معاني البحور الشعرية الموظفة، وتبيان دلالات تشغيل معجم التصوف أو الطبيعة أو أي معجم آخر.

---

[60] – حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، ص:43؛

[61]– نفس المرجع السابق، ص: 41؛



ويتبين لنا – من خلال هذا ماسبق ذكره- أن السيميولوجيا، وذلك باعتبارها علما للأنظمة اللغوية وغير اللغوية، قسمان: سيميولوجيا تهدف إلى الإبلاغ والتواصل، وذلك من خلال ربط الدليل بالمدلول والوظيفة القصدية. أما سيميولوجيا الدلالة، فتربط الدليل بالمدلول أو المعنى. وبعبارة أخرى، إن سيميولوجيا الدلالة ثنائية العناصر(ترتكز العلامة على دليل و مدلول أو دلالة)، بينما سيميولوجيا التواصل ثلاثية العناصر(تنبني العلامة على دليل و مدلول ووظيفة قصدية). وإذا كان السيميوطيقيون النصيون يبحثون عن الدلالة والمعنى داخل النص الأدبي والفني، فإن علماء سيميوطيقا الثقافة يبحثون عن المقصديات والوظائف المباشرة وغير المباشرة.





الفصل الرابع

المقاربة السيميائية عند جوزيف كورتيس



يعد جوزيف كورتيس J.Courtès من أهم أعضاء مدرسة باريس السيميوطيقية، وذلك إلى جانب ثلة من الباحثين الذين كانوا يدرسون في جامعات العاصمة الفرنسية، ومؤسساتها العليا، وكانوا تلامذة ألجيرداس جوليان گريماس A.J.Gremas. ونذكر من هؤلاء الدارسين: ميشيل أريفي M.Arrivé، وشابرول C.Chabrol، وجان كلود كوكي J.C.Coquet، وآخرين.

ولعل مايؤكد نعت هذا الاتجاه بهذه التسمية "مدرسة باريس السيميوطيقية"، ماصدر عن أصحابها من كتب تعتمد تسمية المدرسة بـــ "Sémiotique:l'école de Paris"، وذلك إشارة إلى تصوراتها النظرية والمنهجية والتطبيقية، والتي تصدر عن مرجعية تكاد تكون متطابقة.

هذا، وإذا نظرنا إلى جهود هؤلاء الدارسين، ومنهم جوزيف كورتيس، فنجدهم قد كرسوا كل جهودهم لدراسة منحى صعب في اللسانيات، وهو المدلول، أو جانب المعنى، أو الدلالة، أو التدليل La signification، مع استكشاف جميع القوانين والقواعد الثاوية والثابتة التي تتحكم في توليد النصوص، وذلك في كل تمظهراتها النصية، واللامتناهية العدد، والمختلفة على مستوى التنوع الأجناسي. وتطلعنا مكتبات هذه المدرسة بمؤلفات شتى معنونة بكلمة السيميوطيقا(Sémiotique)، و التي تحيل على الجانب التطبيقي، على عكس السيميولوجيا(Sémiologie)، والتي تشير إلى التصورات النظرية لعلم العلامات.

هذا، وقد طبقت السميوطيقا النصية التطبيقية التحليلية على عدة نصوص مختلفة الأجناس: سردية، وحكائية، ودينية، وقضائية، وسياسية، وفنية..... وكانت هذه الدراسات السيميوطيقية تنطلق من اللسانيات والأنتروبولوجيا، حيث استلهمت أعمال ڤلاديمير بروب، وكلود ليڤي شتروس، ومنجزات الشكلانية الروسية.

وتستند مدرسة باريس السيميوطيقية، ومنها أعمال كورتيس، إلى تحليل خطاب النص بنيويا، وذلك بطريقة محايثة، تستهدف دراسة شكل المضمون للوصول إلى المعنى، و الذي يبنى من خلال لعبة الاختلافات والتضاد. وبهذا، تتجاوز بنية الجملة إلى بنية الخطاب. وهنا، لا أهمية للمؤلف، وما قاله النص من محتويات مباشرة، وأقوال ملفوظة، وأبعاد خارجية ومرجعية، بل مايهم السيميوطيقي هو كيف قال النص ما قاله. أي: البحث عن دال أو شكل المدلول أو المحتوى، وذلك على طريقة تقسيم هلمسليف للدال والمدلول بطريقة رباعية: دال الدال، ودال المدلول، ومدلول الدال، ومدلول المدلول.

ومن أهم الكتب التي ألفت ضمن مدرسة باريس، هو كتاب: جوزيف كورتيس" مدخل إلى السيميوطيقا السردية والخطابية Introduction à la sémiotique narrative et discursive: méthodologie et application"، والذي صدر عن دار



هاشيتHachette للطبع بباريس سنة 9643م،وفيه يبسط صاحبه نظرية أستاذه گريماس السيميوطيقية في تحليل السرد بصفة خاصة، وتحليل الخطاب بصفة عامة.

ومن المعلوم أن الكتاب عبارة عن مقاربة منهجية وتحليلية تطبيقية على غرار كتاب جماعة أنتروفيرنGroupe D'Entrouϐernes" التحليل السيميوطيقي للنصوص Analyse sémiotiƙue des teძtes"، يحلل فيه كورتيس قصة شعبية فانطاستيكية فرنسية، وهي" سوندريون" من الناحيتين: السردية والخطابية.

كما أن الكتاب عبارة عن محاضرات جامعية أسبوعية، ألقيت على طلبة الدراسات العليا فيما بين9641 و9642م. وتنصب هذه المحاضرات المنهجية على دراسة هذه القصة الشعبية، وذلك من زاوية نحوية دلالية، مثل: كلود ليفي شتروس في دراسته للأساطير البدائية.

وقد امتح كورتيس تصوراته النظرية والمنهجية في تطبيقه التحليلي من اللسانيات التوليدية التحويلية، والتي أرسى دعائمها الأمريكي نوام شومسكي، والتي تربط المستوى السطحي بالمستوى العميق، كما عمل على تجريب مصطلحات أستاذه گريماس، بغية التأكد من نجاعتها المنهجية، واختبار كفايتها الإجرائية والتطبيقية.

هذا، ويتجاوز كورتيس سيمياء التواصل، والتي نجدها عند فرديناند دوسوسير، ورولان بارت، وجورج مونان، وبرييطو، وآخرين، وذلك نحو سيميائية الدلالة، والتي أسسها أندري جوليان گريماس في دراساته وأبحاثة السيميوطيقية العديدة، و خاصة كتابه" في المعنى Du sens". ويعتمد كورتيس في منهجيته السيميوطيقية على المقاربة الوصفية العلمية الرصينة التي تتكئ على الاستقراء والاستنباط، منتقلا من مستوى إلى آخر، جامعا بين التصور المنهجي والتحليل التطبيقي بشكل تعليمي بيداغوجي.

وإذا كانت اللسانيات الوصفية تهتم بالدال من خلال رصد بين التعبير والشكل اللغوي للمنطوق، فإن السيميوطيقا لدى كورتيس تهتم بدراسة المحتوى أو المدلول، وذلك عن طريق شكلنته. أي: دراسة شكل محتواه. فعلى مستوى شكل المدلول، يتم التركيز على النحو والصرف والتركيب. وعلى مستوى الجوهر، يدرس الجانب الدلالي.

وعليه، فإن التحليل السيميوطيقي لمدرسة باريس غالبا ما ينصب على تناول المعنى النصي، وذلك من خلال زاويتين منهجيتين: الزاوية السطحية التي يتم فيها الاعتماد على المكون السردي، و الذي ينظم تتابع تسلسل حالات الشخصيات، ويرصد تحولاتها، والمكون الخطابي الذي يتحكم في تسلسل الصور وآثار المعنى.



وفي الزاوية العميقة، ترصد شبكة العلاقات التي تنظم قيم المعنى حسب العلاقات التي تقيمها، وكذلك تبين نظام العمليات التي تنظم الانتقال من قيمة إلى أخرى. وللتبسيط أكثر، فإن السيميوطيقي في تعامله مع النص الحكائي أو السردي يدرس على المستوى السطحي البرنامج السردي، ويبين مكوناته الأساسية، كالتحفيز، والكفاءة، والإنجاز، والتقويم، مع التركيز على صيغ الجهات، ودراسة الصور، وذلك باعتبارها وحدات دلالية، وصورا معجمية، ثم العمل على إبراز مساراتها، واستجلاء الأدوار التيماتيكية، مع ربطها بالبنية العاملية، والإطار الوصفي.

وعلى المستوى العميق، يدرس المكون الدلالي، والمكون المنطقي، وذلك باستقراء التشاكلIsotopies، وتحديد المربع السيميائي Carré Sémiotikue، والذي يولد التمظهرات النصية السطحية سردا وحكيا. ويقوم هذا المربع السيميائي على تشخيص علاقات التضاد والتناقض والاستلزام. ومن خلال الاختلاف والتناقض والتضاد، يولد المعنى في أشكال تصويرية مختلفة، ويتمظهر على مستوى السطح بصيغ تعبيرية مختلفة ومتنوعة.

وإذا عدنا إلى كورتيس في كتابه الذي ترجمه زميلنا الدكتور جمال حضري- الباحث الجزائري القدير-، وقد توفق في ترجمته أيما توفيق، بسبب عربيته السليمة، ودقته في ترجمة المصطلحات، وتمكنه من الأدوات السيميوطيقية تصورا وتطبيقا، فإننا سنجد إشارات مهمة إلى عدة مستويات تحليلية منهجية وتطبيقيةن وذلك أثناء التعامل مع النص محايثة وتفكيكا و تركيبا. ويتمثل المستوى الأول في التمظهر النصي الذي يتجسد في النص بكلماته ولغته وتعابيره التي تواجهنا بشكل مباشر، وهذا يخرج عن إطار التحليل السيميوطيقي. لكن ما يهم كورتيس هو دراسة المحتوى، وذلك من خلال التركيز على مستواه الشكلي، عبر استقراء المستوى السطحي بوصف وحداته وعلاقاته صرفا ونحوا وتركيبا، والانتقال، بعد ذلك، إلى تحليل المستوى العميق، وذلك برصد السيمات Sèmes، وتحديد البنى الدلالية العميقة التي تولد كل التمظهرات الدلالية السطحية.

ولا يسعنا، في الأخير، إلا أن نقول بأن كتاب" **مدخل إلى السميوطيقا السردية والخطابية**" لجوزيف كورتيس كتاب منهجي تطبيقي غني بالفوائد السيميوطيقية النظرية والتحليلية البيداغوجية والتعليمية. وتسعفنا آلياته النظرية والمنهجية في مقاربة النصوص والخطابات، وذلك قصد تحديد المعنى بطريقة علمية وصفية. كما أن هذه الآليات مقننة بمجموعة من المستويات اللسانية المنظمة، بغية البحث عن القواعد التي تولد النصوص اللامتناهية العدد، وذلك من أجل معرفة آليات التوليد النصي والخطابي، وتبيان ميكانيزمات الإنتاج السردي والحكائي والقصصي. أي: إنه من اللازم البحث علميا ومنطقيا وشكلانيا عن البنيات الثابتة التي تولد المتغيرات النصية بطريقة منطقية ودلالية. ويعد الكتاب الذي يترجمه الدكتور



جمال حضري إضافة مهمة في مجال ترجمة النظريات النقدية الحديثة والمعاصرة، يمكن أن تستفيد منه المكتبة النقدية العربية، والتي هي في حاجة إلى تجديد حمولاتها النقدية، وتحديث أدواتها في المقاربة والتحليل والوصف والتفسير [62].

[62] – جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة الدكتور جمال حضري، مطبعة الجسور بوجدة، الطبعة الأولى سنة 2334م؛



الفصـــــــل الخامس

سيميائيات التواصل اللفظي وغير اللفظي

يذهب كثير من الدارسين إلى أن الدوال تدل، وتتواصل بطريقة مباشرة وغير مباشرة، ومنها: اللغة، والعلامات، والخطابات، والأنساق، والإنسان، وسائر الكائنات الموجودة في الطبيعة. ويعني هذا أن كل شيء في عالمنا يحمل دلالة ووظيفة. وهذه الوظيفة قد تكون ذات مقصدية أو بدون مقصدية، ذات ميزة فردية أو جماعية، طبيعتها مادية أو معنوية. كما أن هذه الدوال التواصلية قد تكون لفظية أو غير لفظية، تعبر عن وعي أو عن غير وعي. هذا، وأصبح التواصل اليوم عبارة عن تقنية إجرائية وأساسية في فهم التفاعلات البشرية، وتفسير النصوص والخبرات الإعلامية، والتحكم في كل طرائق الإرسال والتبادل.

وتعد اللغة من أهم آليات التواصل، و من أهم تقنيات التبليغ ونقل الخبرات والمعارف والتعلمات من الأنا إلى الغير، أو من المرسل إلى المخاطب. وهذه اللغة على مستوى التخاطب والتواصل والتمظهر ذات مستويين سلوكيين: لفظي وغير لفظي.

إذا، ماهو مفهوم كل من التواصل اللفظي وغير اللفظي؟ وما هي أهم الآليات الإجرائية التي يستند إليها التواصل اللفظي وغير اللفظي؟

❑ مفهوم التواصل لغة واصطلاحا:

9- التـــــواصل لغـــــــة:

يفيد التواصل في اللغة العربية الاقتران، والاتصال، والصلة، والترابط، والالتئام، والجمع، والإبلاغ، والانتهاء، والإعلام. أما كلمة **communication** في اللغة الأجنبية، فتعني إقامة علاقة، وتراسل، وترابط، وإرسال، وتبادل، وإخبار، وإعلام. و يعني هذا أن هناك تشابها في الدلالة والمعنى بين مفهوم التواصل العربي والتواصل الغربي.

2- التواصل اصـــــطلاحا:

يدل التواصل في الاصطلاح على عملية نقل الأفكار والتجارب، وتبادل المعارف والمشاعر بين الذوات والأفراد والجماعات. وقد يكون هذا التواصل ذاتيا شخصيا أو تواصلا غيريا. وقد ينبني على الموافقة أو على المعارضة والاختلاف. ويفترض التواصل أيضا – باعتباره نقلا وإعلاما- مرسلا ورسالة ومتقبلا وشفرة، يتفق على تسنينها وتشفيرها كل من المتكلم والمستقبل (المستمع)، وسياقا مرجعيا ومقصدية

الرسالة. ويعرف **شارل كولي Charles Cooley** التواصل، قائلا:" التواصل هو الميكانيزم الذي بواسطته توجد العلاقات الإنسانية وتتطور. إنه يتضمن كل رموز الذهن، مع وسائل تبليغها عبر المجال، وتعزيزها في الزمان. ويتضمن أيضا تعابير الوجه وهيئات الجسم والحركات ونبرة الصوت والكلمات والكتابات والمطبوعات والقطارات والتلغراف والتلفون، وكل ما يشمله آخر ما تم في الاكتشافات في المكان والزمان"[63]

وهكذا، يتبين لنا عبر هــــذا التعريف أن التواصل هو جوهر العلاقات الإنسانية، ومحقق تطورها. لذا، فالتواصل له وظيفتان من خلال هذا التعريف: وظيفة معرفية، و تتمثل في نقل الرموز الذهنية، وتبليغها زمكانيا بوسائل لغوية وغير لغوية، **ووظيفة تأثيرية وجدانية، و** تقوم على تمتين العلاقات الإنسانية، وتفعيلها على مستوى اللفظي وغير اللفظي.

وهناك من يعرف التواصل بأنه:" هو العملية التي بها يتفاعل المراسلون والمستقبلون للرسائل في سياقات اجتماعية معينة"[64].

ومن المعلوم أن للتواصل ثلاث وظائف بارزة يمكن إجمالها في:

9- التبادل:Echange
2- التبليغ:Transfert
0- التأثير: Impact

ويعرف التواصل أيضا بأنه هو: " تبادل المعلومات والرسائل اللغوية وغير اللغوية،سواء أكان هذا التبادل قصديا أم غير قصدي، بين الأفراد والجماعات".[65] وبالتالي، لا يقتصر التواصل على ماهو ذهني معرفي، بل يتعداه إلى ماهو وجداني، وماهو حسي حركي وآلي. أي: إن التواصل:" ليس مجرد تبليغ المعلومات بطريقة خطية أحادية الاتجاه، ولكنه تبادل للأفكار والأحاسيس والرسائل التي قد تفهم، وقد لاتفهم بنفس الطريقة من طرف كل الأفراد المتواجدين في وضعية تواصلية".[66]

---

[63] - Charles Cooley:(social organisation), cité in:J.Lohisse: **la communication anonyme**.ED.Uniбersitaire1969,p:42 ;

[64]- **طلعت** منصور:(سيكولوجية الاتصال)، **عالم الفكر**، الكويت، المجلد99، السنة 9653، ص:934؛

[65] - Françoise Raynal and Alain Rieunier: **Pédagogie: Dictionnaire des concepts clés**, 1977, ESF éditeur Paris, P:76;

[66]- العربي أسليماني ورشيد الخديمي: **قضايا تربوية**، منشورات عالم التربية،ط9، 2332م،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،ص:09؛

ومن هنا، فالتواصل هو عبارة عن تفاعل بين مجموعة من الأفراد والجماعات، يتم بينها تبادل المعارف الذهنية والمشاعر الوجدانية بطريقة لفظية وغير لفظية.

وتركز الصورة المجردة للتواصل على ثلاثة عوامل أساسية:

أ- **الموضوع**: وهو الإعلام والإخبار؛

ب- **الآلية**: التي تتمثل في التفاعلات اللفظية وغير اللفظية؛

ج- **الغائية**: أي: الهدف من التواصل ومقصديته البارزة(البعد المعرفي أو الوجداني أو الحركي).

وهكذا، يمكن القول: إن الاتصال أو التواصل عبارة عن عملية نقل، واستقبال للمعلومات بين طرفين أو أكثر. ويستند هذا التواصل في سياقاته إلى **التغذية الراجعة Feed Back**، وذلك عندما يحدث سوء الاستقبال أو الاستيعاب أو التشويش أو الانحراف الانزياحي.

❑ أنـــــــــواع التواصل:

يمكن الحديث عن أنواع عدة من التواصل الإنساني والآلي والسيميائي، فهناك: التواصل البيولوجي، والتواصل الإعلامي، والتواصل الآلي، والتواصل السيكولوجي، والتواصل الاجتماعي، والتواصل السيميوطيقي، والتواصل الفلسفي، والتواصل البيداغوجي، والتواصل الاقتصادي، والتواصل الثقافي...

ويقول **طلعت منصور** في هدا الصدد:" إن وظيفة الاتصال تتسع لتشمل آفاقا أبعد. فكثير من الباحثين يتناولون الاتصال، كوظيفة للثقافة، وكوظيفة للتعليم والتعلم، وكوظيفة للجماعات الاجتماعية، وكوظيفة للعلاقات بين المجتمعات، بل ويعتبرون الاتصال كوظيفة لنضج شخصية الفرد، وغير ذلك من جوانب توظيف الاتصال."[67]

ويرتبط التواصل بعدة علوم ومعارف، يمكن حصرها في: علم التدبير والتسيير، والعلاقات العامة، والبيداغوجيا والديداكتيك، وعلم التسويق Marketing، وعلوم الإعلام والاتصال، والفلسفة، والسيميولوجيا...

وسنختار من هذه الأنواع: التواصل اللساني، والتواصل الفلسفي، والتواصل اللسيميائي، وذلك للحديث عنها، مرجئين باقي الأنواع التواصلية الأخرى إلى فترات لاحقة إن شاء الله.

[67]- طلعت منصور:(سيكولوجية الاتصال)، **عالم الفكر**، الكويت، المجلد99، السنة 9653، ص:935؛



9- التواصل من المنظور اللساني:

يذهب مجموعة من اللسانيين إلى أن اللغة وظيفتها التواصل **كفرديناند دو سوسير** الذي يرى في كتابه "**محاضرات في اللسانيات العامة**" (9693) أن اللغة نسق من العلامات والإشارات، هدفها التواصل والتبليغ، خاصة أثناء اتحاد الدال مع المدلول بنيويا، أو تقاطع الصورة السمعية مع المفهوم الذهني. وهو نفس المفهوم الذي كان يرمي إليه تقريبا **ابن جني** في كتابه: «الخصائص"، وذلك عندما عرف اللغة بأنها: " أصوات يعبر بها قوم عن أغراضهم"[68].

ويعرف **أندري مارتيني André Martinet** اللغة، بأنها عبارة عن تمفصل مزدوج، وظيفتها التواصل. ويعني هذا أن اللغة يمكن تقسيمها إلى تمفصل أول، وهو المونيمات(الكلمات)، وبدورها تنقسم إلى فونيمات(أصوات)، ومورفيمات(مقاطع صرفية)، والتي تشكل بدورها التمفصل الثاني. لكن الأصوات لايمكن تقسيمها إلى وحدات أخرى؛ لأن الصوت مقطع لا يتجزأ. وإذا جمعنا الفونيمات مع بعضها البعض، فإننا نكون في هذا الصدد مونيمات، وإذا جمعنا الكلمات بين بعضها البعض، فإننا نكون جملا، والجمل بدورها تكون الفقرات والمتواليات، والفقرات بدورها تكون النص. وبالتالي، يكون النص- تأليفا واستبدالا- ما يسمى باللغة، والتي من أهدافها الأساسية التواصل.

ويذهب **رومان جاكبسون** إلى أن اللغة ذات بعد وظيفي، وأن لها ستة عناصر، وست وظائف: المرسل ووظيفته انفعالية، والمرسل إليه ووظيفته تأثيرية، والرسالة ووظيفتها جمالية، والمرجع ووظيفته مرجعية، والقناة ووظيفتها حفاظية، واللغة ووظيفتها وصفية. وهناك من يضيف الوظيفة السابعة، وهي الوظيفة الأيقونية.

وإذا كان الوظيفيون يرون أن اللغة واضحة، تؤدي وظيفة التواصل الشفاف بين المتكلم والمستمع،فإن **أزوالد دوكرو Ducrot**يرى، خلاف ذلك، أن اللغة ليست دائما لغة تواصل واضح وشفاف، بل هي لغة إضمار وغموض وإخفاء. ويعني هذا أن الفرد قد يوظف اللغة، وذلك باعتبارها لعبة اجتماعية للتمويه والتخفية وإضمار النوايا والمقاصد. ويكون هذا الإضمار اللغوي ناتجا عن أسباب دينية واجتماعية ونفسية وسياسية وأخلاقية. فمهرب المخدرات قد لا يستعمل اسم مهرباته بطريقة مباشرة، بل يستعمل الرموز للإخفاء، كأن يقول لصديقه: هل وصلت الحناء إلى هولندا؟ كما أن أسلوب الأمر

[68]- ابن جني: **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 99، ج9، ص:00؛

في الشريعة الإسلامية يستعمل للوجوب والدعاء والندب، وهذا يعني أن اللغة فيها أوجه دلالية عدة؛ مما يزيد من غموضها، ويؤكد عدم شفافيتها التواصلية.

ومن جهة أخرى، يذهب **رولان بارت Roland Barthes** بعيدا في تأويلاته للغة الإنسانية، إذ اعتبر اللغة بعيدة عن التواصل، فجعلها لغة سلطة مصدرها السلطة. ويعني هذا أن الإنسان عبد للغة، وحر في نفس الوقت. فالمتكلم عندما يتحدث لغة أجنبية، فهو خاضع لقواعدها وتراكيبها ولمنظومتها الثقافية. ولكنه في نفس الوقت، يوظف هذه اللغة كيفما يشاء، ويطوعها جماليا وفنيا. فلقد استبدت اللغة الفرنسية كثيرا بالشعب الجزائري لمدة طويلة، فأخضعته لقواعدها وسننها اللساني؛ وعلى الرغم من ذلك نجد بعض الأدباء الجزائريين بقدر ما هم خاضعون لهذه اللغة الأجنبية، يتخذونها سلاحا لهم بكل حرية للتنديد بالاستعمار الفرنسي، ونقده، والهجوم عليه، وذلك عن طريق تطويع تلك اللغة، وتعريبها. كما أن السلطة الحاكمة قد تفرض اللغة التي تناسبها على المجتمع لفرض سيطرتها السياسية والإيديولوجية. فبالقوة قد نفرض اللغة، كما أن اللغة هي التي تمنح السلطة السياسية للفئة الحاكمة.

وهكذا، نستنتج بأن اللغة قد تكون أداة للتواصل الشفاف، كما يمكنها أن تكون لغة للإضمار والتمويه والإخفاء، كما يمكن أن تكون أداة للسلطة على حد سواء.

2- التواصل من المنظور الفلسفي:

طرح مفهوم الأنا والغير في الخطاب الفلسفي كثيرا من الإشكاليات التي تنصب كلها في كيفية التعامل مع الغير، وكيف يمكن للأنا النظر إلى الغير؟!

يذهب الفيلسوف الألماني **هيجل** إلى أن العلاقة بين الأنا والغير هي علاقة سلبية قائمة على الصراع الجدلي، كما توضح ذلك نظريته المسماة بجدلية السيد والعبد. أما الفيلسوف الفرنسي **جان بول سارتر**، فيرى بأن الغير ممر ووسيط ضروري للأنا، إلا أن الغير جحيم لا يطاق؛ لأنه يشيء الذات أو الأنا. لهذا، يدعو **سارتر** إلى التعامل مع الغير بحذر وترقب وعدوان، وأنه يستحيل التعايش بين الأنا والغير أو التواصل بينهما، مادام الغير يستلب حرية الأنا، ويجمد إرادته. لذلك، قال قولته المشهورة: " أنا، والآخرون إلى الجحيم".

بيد أن **ميرلوبونتي** رفض نظرية **سارتر** التجزيئية العقلانية، واعتبر أن العلاقة بين الأنا والغير إيجابية قائمة على الاحترام والتكامل والتعاون والتواصل، وأساس هذا التواصل هواللغة.

أما الفيلسوف الألماني **ماكس شيلر**، فيرى أن العلاقة بين الأنا والغير قائمة على التعاطف الوجداني، والمشاركة العاطفية الكلية مع الغير، ولا تقوم على التنافر أو البغض والكراهية. في حين، يرى **جيل دولوز** أن العلاقة التواصلية بين الأنا والغير في المجال المعرفي البنيوي قائمة على التكامل الإدراكي.

0- التواصل من المنظور السيميائي:

تندرج تحت إطار سيميولوجيا التواصل أبحاث كل من برييطوPrieto، وجورج مونانMounin ، وبويسنسBuyssens ، ومارتينيه Martinet، وغيرهم. وهؤلاء جميعا يتفقون على أن العلامة السوسيرية تتشكل من وحدة ثلاثية، وهي: الدال والمدلول والقصد. وهم يركزون كثيرا في أعمالهم على الوظيفة التواصلية. ولاتختص هذه الوظيفة التواصلية بالرسالة اللسانية المنطوقة فحسب، بل توجد في أنظمة غير لسانية أخرى، كالإعلانات، والشعارات، والخرائط، واللافتات، والمجلات، والنصوص المكتوبة، وكل البيانات التي أنتجت لهدف التواصل. وتشكل كل الأنماط المذكورة علامات، ومضامينها رسائل أو مرسلات MESSAGES.

وهكذا، يقصي أنصار سيميولوجيا التواصل ذلك النوع من سيميولوجيا الدلالة، والتي تدرس البنيات التي تؤدي وظائف غير وظيفية، كما لدى **رولان بارت** مثلا. ونستشف من خلال أبحاث ورؤى مؤسسي هذا الاتجاه أنهم يميلون إلى دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية.

وبناء على ذلك، فإن أفضل تناول حسب **بريبطو** هو القول: " إن ما يميز الوظيفة التواصلية عن الوظيفة الدلالية حصرا هو القصدية التي تتجلى في الأولى، لا في الثانية".[69]

إن السيميولوجيا حسب **بويسنس** عليها" أن تهتم بالوقائع القابلة للإدراك، المرتبطة بحالات الوعي، والمصنوعة قصدا من أجل التعريف بحالات الوعي هذه. ومن أجل أن يتعرف الشاهد على وجهة التواصل في رأي **بويسنس** هو ما يكون موضوع السيميولوجيا".[70]

وقد ساهم أنصار هذا الاتجاه في بلورة المشروع السوسيري القاضي بأن اللغة هي نظام للتواصل، كما فعل كل من **تروبوسكوي، ومارتينيه، وبريبطو**، حيث اهتموا اهتماما بالغا بدراسة أنظمة الاتصال غير اللغوية، وطرائق توظيفها، كالإعلان، وأرقام الحافلات... وغيرها من الأنظمة، بل تطور هذا الاتجاه أساسا بتطور علم الدلالة.

---

[69]- عبد الله إبراهيم وآخرون: **معرفة الآخر**، صص:35-52؛

[70]- عبد الله إبراهيم وآخرون: **معرفة الآخر**، صص:02؛



❑ أنمـــــاط التواصـــــــــــل:

ومن أنماط الاتصال الإنساني **<u>التواصل مع الذات</u>**، والذي يكون عن طريق وعي الذات بوجودها وكينونتها، وتحقيق إنيتها الأنطولوجية ووعيها الداخلي بالعالم، **<u>والتواصل بين الفرد والآخرين</u>**؛ لأن إدراك الآخر يساعد الفرد على إدراك ذاته، **<u>والتواصل بين الجماعات</u>** الاجتماعية، والذي يسعى إلى تنمية الروح التشاركية، و تفعيل المبدإ التعاوني، وتحقيق التعارف المثمر البناء.
ومن الأنماط التواصلية الأخرى، نذكر: التواصل البشري، والتواصل الحيواني، والتواصل الآلي (السيبرينطيقا)، والتواصل الإعلامي (تكنولوجيا الاتصال بصفة عامة).

❑ مفاهيم التواصل ومكوناته الأساسية:

يشترط التواصل استحضار مجموعة من المفاهيم النظرية والعناصر الأساسية التطبيقية، وذلك باعتبارها مكونات جوهرية في عملية التبادل والتفاعل، والتأثير عند الحديث عن التواصل، أو أثناء استعمال هذا المفهوم بمثابة مقاربة تحليلية، أو منهجية إجرائية في استقراء العلاقات التفاعلية، أو أثناء قراءة النصوص والخطابات، أو أثناء فهم الروابط الذهنية والوجدانية والحركية، وتفسير أنسقتها التبادلية. وهذه العناصر هي:

9- زمنية التواصلtemporalité ؛
2- المكانية أو المحلية localisation؛
0- السنن أو لغة التواصل(التشفير والتفكيك)code؛
1- السياقcontedte؛
2- رهانات التواصل enjeud de communication؛
3- التواصل اللفظي(اللغة المنطوقة) والتواصل غير اللفظي(اللغة الجسدية والسيميائية) communication 6erbale et non 6erbale؛
4- إرادة التواصل(بث الإرسالية قد تكون إرادية أو غير إرادية) 6olonté de communication؛
5- الفيدباك أو التغذية الراجعة، وذلك بتصحيح التواصل، وتقويته، وتدعيمه، وإنمائه feedback ؛



6- شبكة التواصل.le Réseau.

❑ نمـــــاذج من التواصـــــــل:

هناك كثير من نظريات التواصل التي حاولت مقاربة وفهم نظام التراسل والاتصال؛ لذلك من الصعب استقراء كل النظريات التي تحدثت عن التواصل، بل سنكتفي ببعض النماذج التواصلية المعروفة، وذلك قصد معرفة التطورات التي لحقت هذه النظريات، والعلاقات الموجودة بينها:

9- النموذج الأول: النموذج السلوكي:

وضع هذا النموذج المحلل النفسي الأمريكي **لازويلLasswell D. Harold** سنة 9615 م.
ويتضمن هذا النموذج مايلي:
من؟ (المرسل)، يقول ماذا؟(الرسالة)، بأية وسيلة؟ (وسيط)، لمن؟ (المتلقي)، ولأي تأثير(أثر).
ويرتكز هذا النموذج على خمسة عناصر، وهي:**المرسل، و الرسالة، والقناة، والمتلقي، و الأثر**.
ويمكن إدراج هذا النموذج ضمن المنظور السلوكي، والذي انتشر كثيرا في الولايات المتحدة الأمريكية، ويقوم على ثنائية المثير والاستجابة. ويتمظهر هذا المنظور بجلاء، عندما يركز **لازويل** على الوظيفة التأثيرية. أي: التأثير على المرسل إليه من أجل تغيير سلوكه إيجابا وسلبا.
ومن سلبيات هذا النظام أنه يجعل المتقبل سلبيا في استهلاكه، ويمتاز منظوره بتملكه للسلطة في استعمال وسائل التأثير الإشهاري في جذب المتلقي، والتأثير عليه لصالح المرسل.

2- النموذج الثاني: النموذج الرياضي:

وضع هذا النموذج في سنة 9616م من قبل المهندس **كلود شانون** Claude Shannon، والفيلسوف **وارين وايفر Waren Weaver**. ويركز هذا التصور الرياضي على المرسل، والترميز، والرسالة، وفك الترميز، والتلقي.



ويهدف هذا النموذج إلى فهم الإرسال التلغرافي، وذلك بفهم عملية الإرسال من نقطة Aإلى B بوضوح دقيق، دون إحداث أي انقطاع أو خلل في الإرسال بسبب التشويش. ويتلخص مبدأ هذا النظام بكل بساطة في:"يرسل مرسل شفرته المسننة إلى متلق يفك تلك الشفرة".
ومن ثغرات هذا النظام الخطي أنه لا يطبق في كل وضعيات التواصل، خاصة إذا تعدد المستقبلون، وانعدم الفهم الاجتماعي والسيكولوجي أثناء التفاعل التواصلي بين الذوات المفكرة، كما يبقى المتقبل سلبيا في تسلمه للرسائل المشفرة.

0- النموذج الثالث: النموذج الاجتماعي:

هو نموذج **ريلي وريلي** Riley &Riley الذي يعتمد على فهم طريقة انتماء الأفراد إلى الجماعات. فالمرسل هو المعتمد، والمستقبل هم الذين يودعون في جماعات أولية اجتماعية، مثل: العائلات، والتجمعات، والجماعات الصغيرة...
وهؤلاء الأفراد يتأثرون، ويفكرون، ويحكمون، ويرون الأشياء بمنظار الجماعات التي ينتمون إليها، والتي بدورها تتطور في حضن السياق الاجتماعي الذي أفرزها. ويلاحظ أن هذا النموذج ينتمي إلى علم الاجتماع، وخاصة علم النفس الاجتماعي، حيث يرصد مختلف العلاقات النفسية والاجتماعية بين المتواصلين داخل السياق الاجتماعي. وهذا ما يجعل هذا النظام يساهم في تأسيس علم تواصل الجماعة la communication de groupe.
ومن المفاهيم التواصلية المهمة داخل هذا النظام، نجد: مفهوم السياق الاجتماعي، والانتماء إلى الجماعة.

1- النموذج الرابع: النموذج اللساني:

إن الذي وضع هذا النموذج اللساني الوظيفي هو **رومان جاكبسون Roman Jackobson** في سنة 9631 م , حينما انطلق من مسلمة جوهرية، وهي أن التواصل هو الوظيفة الأساسية للغة، وارتأى أن للغة ستة عناصر، وهي: **المرسل، والرسالة، والمرسل إليه، والقناة، والمرجع، واللغة**. ولكل عنصر وظيفة خاصة: فالمرسل وظيفته انفعالية تعبيرية، والرسالة وظيفتها جمالية من خلال إسقاط محور الاستبدال على محور التركيب، والمرسل إليه وظيفته تأثيرية وانتباهية، والقناة وظيفتها حفاظية، والمرجع وظيفته مرجعية أو موضوعية، واللغة أو السنن وظيفتها(ه) لغوية أو وصفية.

وهناك من يزيد الوظيفة السابعة للخطاب اللساني، وهي الوظيفة الأيقونية، وذلك بعد ظهور كتابات **جاك دريدا** J. Derrida، وانبثاق السيميوطيقا التواصلية.

وقد تأثر **جاكبسون** في هذه الخطاطة التواصلية بأعمال **فرديناند دوسوسير Ferdinand. De Saussure**، والفيلسوف المنطقي اللغوي **جون أوسطين John L. Austin**.

5- النموذج الخامس: النموذج الإعلامي:

يقوم هذا النموذج الإعلامي على توظيف التقنيات الإعلامية الجديدة، كالحاسوب، والإنترنت، والذاكرة المنطقية المركزية في الحاسوب. ومن مرتكزات هذا النموذج: خطوة الاتصال، وخلق العلاقة الترابطية:phase de mise en contact/ connection، و خطوة إرسال الرسائل؛ وخطوة الإغلاق phase de clôture/déconnexion. أي: إن هذا النموذج الإعلامي يستند إلى ثلاث مراحل أساسية: الشروع في الاتصال، والتشغيل، وإيقاف التشغيل.

3- النموذج السادس: النموذج التربوي:

يتكئ التواصل التربوي على المرسل (المدرس)، والرسالة (المادة الدراسية)، والمتلقي (التلميذ)، والقناة(التفاعلات اللفظية وغير اللفظية)، والوسائل الديداكتيكية (المقرر والمنهاج ووسائل الإيضاح والوسائل السمعية البصرية...)، والمدخلات(الكفايات والأهداف)، والسياق(المكان والزمان والمجزوءات)، والمخرجات(تقويم المدخلات)، والفيدباك (تصحيح التواصل، وإزالة عمليات التشويش وسوء الفهم).

❑ التواصـــــــل اللفظـــــــي:

يشغل التواصل اللغوي الذي يكون بين الذوات المتكلمة وحدات فونيمية ومقطعية مورفيمية ومعجمية وتركيبية. أي: يعتمد التواصل اللغوي على أصوات، ومقاطع، وكلمات، وجمل.

ويتم التواصل اللغوي عبر القناة الصوتية السمعية. أي: يتكئ أساسا على اللغة الإنسانية، ويتحقق سمعيا وصوتيا. فاللغة المنطوقة لها مستوى لغوي، وهو عبارة عن نظام من العلامات الدالة (علاقة الدال بالمدلول بالمفهوم السوسيري)، والتي هي نسق من الوحدات نسميها: وحدات الخطاب.

وتتفق البنيوية والتداولية على اعتبار اللغة وسيلة للتواصل، على عكس التوليدية التحويلية بزعامة **نوام شومسكي**، والتي ترى أن اللغة ذات وظيفة تعبيرية. و بالتالي، تقر بأن التواصل ما هو إلا وظيفة إلى جانب وظائف أخرى قد تؤديها اللغة.

وترى المدرسة الوظيفية الأوربية، وذلك بشقيها: الشرقي والغربي، أن اللغة الإنسانية وظيفتها التواصل. **فأندري مارتيني** يعرف اللغة- كما قلنا سابقا - على أنها تمفصل مزدوج، وظيفتها الأساسية هي: التواصل. ويعني بالتمفصلين: المونيمات والفونيمات. وتذهب سيميولوجية التواصل إلى تبني وظيفة المقصدية، ويمثل هذا الاتجاه: **جورج مونان، وبرييطو، وبويسنس، والمدرسة الوظيفية بصفة عامة**.

فالذي يريد أن يدرس اللغة كأداة للتواصل، ينبغي له أن يستند إلى علوم لسانية، كعلم الدلالة، والسيميوطيقا، والسيميولوجيا. ويقول **نادر محمد سراج**:" يتواصل متكلمو لغة إنسانية معينة فيما بينهم بسهولة ويسر، وذلك مرده إلى أن كلا منهم يمتلك ويستخدم في البيئة اللغوية عينها، نسق القواعد نفسه، الأمر الذي يتيح له سهولة استقبال، وإرسال، وتحليل المرسلات اللغوية كافة، هذا ما يحدث مبدئيا عبر ما نسميه شكل التواصل الكلامي Communication бerbal وهو الشكل الأكثر انتشارا واستعمالا"[71].

وكانت الوظيفة التواصلية في اللغة معروفة عند النحاة وعلماء اللغة العربية القدامى، **فابن جني** يقول في باب:" **القول على اللغة وما هي**": أما حدها: فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[72].

أما علماء اللغة، فقد عرضوا بدورهم لموضوع وظيفة اللغة، فاتفق أغلبهم على أن وظيفتها هي التعبير والتواصل والتفاهم، ويبرز في هدا المجال الألسني **الفرنسي أندريه مارتيني** الذي يؤكد- بدوره ومن خلال كلامه عن اللغة الإنسانية باعتبارها مؤسسة من المؤسسات الإنسانية- أن هذه الأخيرة " إنما تنتج عن الحياة في المجتمع، وهذا هو تماما حال اللغة الإنسانية التي تدرك بشكل أساسي كأداة للتواصل".[73]

ويسير في هذا الاتجاه لسانيو التيار البراگماتي، كڤان ديك، وهاليداي.

---

[71]- محمد نادر سراج: (التواصل غير الكلامي بين الخطاب العربي القديم والنظر الراهن)، **الفكر العربي المعاصر**، لبنان، العددان: 59/53، السنة 9663م، ص:51؛

[72]- ابن جني: **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 99، ج9، ص:00؛

[73] - André Martinet: **Eléments de linguistique générale**. Armand Colin. Paris 1970.p:9 ;

9- التواصـــــــــــل غير اللفـــــظي:

تقوم القناة البصرية بدور أساسي في التواصل. ذلك، أن فعل التواصل بين ل مرسل ول مرسل إلٍ يه لا يوظف فقط نسقا لغويا منطوقا فحسب، بل إنه يستعمل نظاما من الإشارات والحركات والإيماءات التي تندرج فيما نسميه بالتواصل غير اللفظي، وهو:" مجموع الوسائل الاتصالية الموجودة لدى الأشخاص الأحياء والتي لا تستعمل اللغة الإنسانية أو مشتقاتها غير السمعية (الكتابة، لغة الصم والبكم)"[74]

وتستعمل لفظة التواصل غير اللفظي للدلالة على " الحركات وهيئات وتوجهات الجسم وعلى خصوصيات جسدية طبيعية واصطناعية، بل على كيفية تنظيم الأشياء والتي بفضلها تبلغ معلومات".[75]

وهكذا، فإن ملاحظة عادية لما يجري داخل الفصل الدراسي من سلوكات غير لفظية بين المدرس والتلاميذ، تشكل كنزا من المعلومات والمؤشرات على جوانب انفعالية ووجدانية، كما أنها تكشف عن المخفي والمستتر في كل علاقة إنسانية. ويقول فرويد:" من له عينان يرى بهما يعلم أن البشر لايمكن أن يخفوا أي سر، فالذي تصمت شفتاه يتكلم بأطراف أصابعه، إن كل هذه السموم تفضحه"[76].

من هنا يساعدنا التواصل المرئي على تحديد الجوانب التالية:

* تحديد المؤشرات الدالة على الانفعالات والعلاقات الوجدانية بين المرسل والمتلقي ؛

* تعزيز الخطاب اللغوي، وإغناء الرسالة عن طريق تدعيمها بالحركات، وذلك لضمان استمرارية التواصل بين المرسل والمتلقي؛

* يؤشر التواصل غير اللفظي على الهوية الثقافية للمتواصلين من خلال نظام الحركات والإشارات الجسدية.

وقد حدد **هاريسون Harrisson** بعض العناصر التي تتصل بالتواصل غير اللفظي، وحصرها في:

* كل التعابير المنجزة بواسطة الجسد(حركات، ملامح...)، وتنتمي إلى شفرة الإنجاز؛

* العلامات الثقافية كطريقة اللباس، وتتمثل في الشفرة الاصطناعية؛

* استعمال المجال والديكور، وتمثل الشفرة السياقية؛

---

[74] - بيير گيرو: **السيمياء**، ترجمة: أنطون أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 9، 9651، ص:996؛

[75]– بيير گيرو: المرجع السابق، ص:922؛

[76] - Edward.T.Hall: **la dimension cachée**.Ed Seuil.Coll. Point, n° 89.1971, P:13 ;

* الآثار التي تحدثها أصوات وألوان، مثل: نظام إشارات المرور، وهي الشفرة الوسيطة.[77]

2- مستويات خطابية لابـــــــــــد منها:

هناك مجموعة من الآليات والمفاهيم الإجرائية التي ينبغي الاعتماد عليها في تحليل أنظمة التواصل، وهي:

9- **العلامة:** وهي في اللغة العلاقة بين الدال (صورة صوتية) والمدلول(مفهوم ذهني)، فكل خطاب منطوق أو مكتوب هو نسق من العلاقات اللغوية. أما العلامات غير اللغوية، فهي نظام الإشارات غير المنطوقة، كعلامات المرور، و المؤشرات، والرموز المرئية،والملصقات، والإشهار، والصورة، وغيرها.

2- **الأيقونة:** وهي تمثيل محسوس لشيء قصد تبيان خصائصه وسماته، مثل: صورة شخص أو خريطة بلد.

0- **المؤشر Indice** : وهو ما يخبر عن شيء مستتر كالدخان، فهو مؤشر على النار، إذا لم تكن مرئية، وعلامات الوجه قد تكون مؤشرا على فرح أو غضب أو حزن.

1- الرمز Symbole: وهو كل علامة تشير إلى هوية شيء، مثل: الحمامة رمز للسلام، و الميزان رمز للعدالة.

ولقد حظي التواصل غير اللفظي مؤخرا باهتمام كثير من الدارسين، وذلك مع تطور اللسانيات والسميوطيقا وعلم النفس الاجتماعي، حيث:" تزايد اهتمام المجتمع العلمي في السنوات الماضية بموضوع التواصل الإشاري أو التواصل غير الكلامي الذي أضحى ميدانا خصبا للحلقات والأبحاث والمؤلفات، فبالإضافة إلى آلاف المقالات وعشرات الكتب التي صدرت...، فقد نظمت مئات الحلقات الدراسية التي خصصت لاستجلاء معالم هذا العلم المستجد ولإبراز مجالاته التطبيقية العملية"[78]

إذاً، فالتواصل غير اللفظي هو تواصل بدون استخدام للغة الإنسانية. أي: بدون تحقق سمعي وصوتي. ومن ثم، فالحقبة المعاصرة" هي التي شهدت توسع مفهوم التواصل المتعدد القنوات من خلال أعمال وتأملات علماء العادات وعلماء الإنسان وعلماء الاجتماع، إضافة إلى علماء النفس وأطباء الأمراض العقلية، وكان قد سبق لبعض علماء الإنسان أن أكدوا على تعدد قنوات الاتصال في بداية القرن"[79]

---

[77] - Hall.E.T: (Prodemics: the study of man's spatial relations and bounderies), in: **Man's image in medicine and anthropology**. New-York International Unibersity Press 1963;

[78] - - A regarder Hall: **La demension cachée**. Paris, Seuil, 1966;

[79] - Hall: (Prodemics), In: **Current Anthropology**, 1968, p:108;



وعليه، فإن التواصل غير اللفظي مهم في تمتين العلاقات الإنسانية والبشرية، ويساهم في كشف رضى الأفراد وانفعالاتهم داخل جماعات معينة، واستخلاص مميزاتهم الثقافية والحضارية، وتبيان مقوماتهم السلوكية والحركية في التعامل مع الأشياء والمواقف داخل سياقات معينة. بيد أن الخطاب الإشاري أو الحركي غير كاف لتأدية كل الرسائل بوضوح وشفافية، فلابد أن يعزز بالتفاعلات اللفظية التي تزيل كل إبهام وتشويش عن كل إرسالية غير لفظية في مجال التواصل. ومن ثم، فالمعرفة الضمنية" بالدلالات الاجتماعية كنسق إشاري ما ضرورية وأساسية لنجاح أية عملية تواصل إنساني، وبالرغم من ذلك، فإن التواصل الإشاري يبقى عرضة لسوء التفسير أو اللبس، وصولا إلى سوء التقدير، حتى أيضا، لأفراد البيئة اللغوية الواحدة، وما يمكن استخلاصه كملاحظة أولية في هذا المجال هو أنه لا يمكن للتواصل الإشاري أن يعتمد كقناة وحيدة وأساسية للتخاطب، بل يجب أن تكون الأولوية للغة المنطوقة التي تؤدي في أغلب الحالات والظروف إلى اتصال أوضح، وأكثر دقة وأسرع دلالة، وبالتالي، إلى تفاهم أفضل"[80]

ولقد ركز الباحثون في دراساتهم وأبحاثهم كثيرا على التواصل اللفظي مهملين السلوكات غير اللفظية وشبه اللغوية:" وإذا كان التواصل اللفظي وغير الكلامي يشكلان إحدى سمات السلوك البشري. فمن باب أولى أن نعيد إلى الأذهان أن الباحثين ركزوا جهودهم سابقا على الاعتناء بشكل أساسي بالجوانب الكلامية لهذا التواصل متجاهلين، وحسب التقليد، الرموز غير الكلامية التي كانوا ينسبونها عادة للتنوع الصوتي(كيفية صوتية، تنغيم، وقفة) أو لغير الصوتي(نظرة، تعبير وجهي، إشارات، وصفة الجسم وحركته)، بالرغم من تزايد الاهتمام الموجه إلى التحليل التحادثي(Indicatiбes) إما للقواعد الاجتماعية وإما للحالات النفسية للمرسل"[81]

ومن هنا، فإن المقاربة الوظيفية لدور هذه الرموز غير الكلامية في التفاعل الاجتماعي هو " ما ينبغي التركيز عليه والسعي لإبرازه في أية دراسة مستقبلية من هذا النوع، وإذا كان الكلام يشكل النشاط المركزي لنمط التفاعل الإنساني الذي نسميه عادة بالتحادث، فإن الأهمية تكمن في اعتبار هذا التحادث ورؤيته كظاهرة للاتصال المتعدد القنوات، والذي يشتمل على علائق متبنية جدا للرموز كلامية كانت أم غير كلامية.

إن ما يجب أن نخلص إليه في هذه المقاربة التي سعينا من خلالها أن أية دراسة للرموز غير الكلامية يجب أن لا يتم بشكل منعزل، كعزل القناة البصرية عن القناة السمعية، بل بالأحرى ينبغي إيلاء وظائف

[80]- بيير گيرو: نفس المرجع، ص:995؛

[81]- بيير گيرو: نفسه، ص:995؛



الأشكال العام (Configurations) المتعددة القنوات للرموز أهمية كبرى نظرا لدورها المميز في هذا المجال"[82].

وعليه، يمكن للتواصل أن يتحقق" أيضا بواسطة أشكال تخاطبية ليست بالضرورة كلامية تحل أحيانا محل التواصل الكلامي، لا بل وتصاحبه أحيانا كثيرة. وهذه الأشكال الأخيرة التي تعرف بالتواصل غير الكلامي أو باسم اللغة اللامنطوقة أو غير اللفظية ليست حكرا على الإنسان، بل هي معروفة أيضا لدى الفصائل الحيوانية التي يتصل بعضها ببعض عن طريق الأصوات والحركات والإشارات"[83].

ويسمح التواصل غير اللفظي بفهم التحفيزات والتفاعلات الإنسانية. وقد كان هذا التواصل غير السلوكي وراء عدة بحوث مهمة تعتمد على تقنيات الفيديو، وماكينوطوسكوب، والحاسوب في مختلف التخصصات، مثل: علم النفس، وعلم النفس الاجتماعي، واللسانيات، والسميوطيقا، والأنتروبولوجيا، والإثنولوجيا (علم العادات).

وقد وقع تقدم ملحوظ ومعتبر في هذه المجالات، على عكس البيداغوجيا التي هي بعيدة عن هذا المجال، و لم تخض غمار هذا البحث إلا مؤخرا.

ولقد قدم علماء الإثنولوجيا أبحاثا مهمة في هذا الصدد، فحضور التواصل غير اللفظي يتجلى بشكل واضح في المسرح والميم والموضة والرقص والرسم والنقش والنحت، غير أن السلوكات غير اللفظية لم تثر انتباه المفكرين والباحثين قديما وحديثا، على الرغم من استعمالهم لها.

وإذا كانت الأنساق الدلالية تنقسم إلى قسمين كبيرين: أنساق دلالية طبيعية وأنساق دلالية اجتماعية، فإن الأنساق الدلالية الاجتماعية تنقسم إلى أنساق دلالية اجتماعية لفظية وأنساق دلالية اجتماعية غير لفظية، فالأنساق الدلالية الطبيعية هي تلك الأنساق التي توجد في حضن الطبيعة. ومن سمات هذه الأنساق أنها غير مؤسسية، فالإنسان هو الذي وظفها داخل مجال الدلائل، وأسند إليها دلالات معينة. أما الأنساق الدلالية الاجتماعية فهي:" في نفس الآن الأنسنة وكل ما نتج عنها، أي إنها ما قبل التاريخ الإنساني والتاريخ الإنساني منظورا إليه من زاوية السيميوطيقا العامة"[84]

أما الأنساق الدلالية الاجتماعية، فهي تلك الأنساق التي تتميز بكونها مؤسسية، وأنها أيضا من نتاج عمل الإنسان، وهي تتفرع إلى أنساق لفظية وغير لفظية. فاللفظية هي" تلك الأنساق التي لها لغات ولها

---

[82] - A regarder Corraze Jackues: **les communications non verbales**.ED: PUF.1980;

[83] - Julia Kristeba: **Recherches pour une sémanalyse**.ED, n°:96.Paris 1969.P:39;

[84]– حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 999654م،ص:22؛

خصوصياتها المتنوعة وإعدادات مثل: الأنواع السننية. وتقوم هذه الأنواع السننية على التمايزات التي يحدثها الإنسان في مادة الصوت"[85]

ومن الواضح أن **روسي لاندي**" يقصي من هذا النوع من الأنساق اللغة الشعرية واللغات التقنية واللغة الطقوسية واللغات الإيديولوجية المختلفة ولغة الرياضيات. وعلاوة على ذلك، فإن مفهوم الأنساق اللفظية عنده لا يأخذ بعين الاعتبار تمايز بين ماهو منطوق وماهو مكتوب، فهذا المفهوم يشملهما معا"[86].

أما الأنساق الدلالية الاجتماعية غير اللفظية، فهي تلك التي " لا تستعمل أنواعا سننية قائمة على أصوات بها، ولكنها تستعمل أنواعا سننية قائمة على أنماط أخرى من الأشياء، هاته الأشياء الأخرى التي يسميها بالأجسام هي إما أشياء توجد قبليا في الطبيعة وإما أن الإنسان أنتجها لغايات أخرى، وإما أنها أنتجت لغرض أن تستعمل بوصفها دلائل، أو أنها استعملت باعتبارها دلائل في نفس الفعل الذي نتجت فيه"[87]

وتتكون الأنساق غير اللفظية التي لها وظيفة تواصلية مما يلي:

9- **حركات الأجسام Kinesic وأوضاع الجسد Postural**: مثل: التواصل بالإشارات، وتعابير الوجه، وتعابير أخرى، وأوضاع الجسد....

2- **الإشارات الدالة على القرب Proxémique**: يتعلق باستعمال الإنسان للمجال المكاني؛

0- **التواصل اللمسي والشمي والذوقي والبصري والسمعي** إلى درجة نستطيع فيها إبعاد أنساق دلالية غير لفظية أخرى، قائمة أيضا على السمع والبصر؛

1- **التواصل الشيئي**: هي الأنساق القائمة على أشياء يروضها الإنسان، وينتجها، ويستعملها: ثياب وحلي وزخارف وأدوات مختلفة وآلات بناء من كل نوع وموسيقا وفنون رمزية؛

2- **التواصل المؤسساتي**: المقصود به كل أنواع التنظيمات الاجتماعية، وبالتحديد كل الأنساق المتصلة بروابط القرابة والطقوس والأعراف والعادات والنظم القضائية والديانات والسوق الاقتصادي.[88]

---

[85]- حنون مبارك: نفس المرجع، ص:22؛

[86]- حنون مبارك: نفس المرجع، ص:22-20؛

[87]- حنون مبارك: نفس المرجع السابق، ص:20؛

[88]- حنون مبارك: نفس المرجع السابق، ص:20؛



ويمكن تقسيم هذه الأنساق إلى قسمين:

القسم الأول: عبارة عن أنساق دلالية عضوية تحيل على جسم الإنسان، أي العضوية الإنسانية (حركات الأجسام والموضعية والحواس الخمس). أما القسم الثاني فيحتوي على أنساق دلالية أداتية. أي: إن الإنسان يقوم بسلوك بواسطة شيء، وهذه الأشياء خارجة عن العضوية الإنسانية.

وفي المقابل، يقسم السيميوطيقي الإيطالي **أومبرطو إيكو** Umberto Eco الأنساق الدلالية إلى ثمانية عشر نسقا. وينطلق في هذا التصنيف من الأنساق التواصلية التي تبدو في الظاهر أكثر طبيعية وعفوية. أي: أقل من خاصيتها الثقافية، وصولا إلى العمليات الثقافية الأكثر تعقيدا. وهذه الأنساق هي:

9- **سيميوطيقا الحيوان:** ويخص الأمر بالسلوكات المتصلة بالتواصل داخل الجماعات غير الإنسانية، وبالتالي، الجماعات غير الثقافية؛

2- **العلاقات الشمية:** كالعطور مثلا؛

0- **التواصل اللمسي:** كالقبلة والصفعة؛

1- **سنن الذوق:** ويتعلق الأمر بممارسة الطبخ؛

2- **العلامات المصاحبة لما هو لساني Paralinguistique**: كأنماط الأصوات في ارتباطها مع الجنس والسن والحالة الصحية... ومثل العلامات المصاحبة للغة كالكيفيات الصوتية (علو الصوت ومراقبة العملية النطقية...)، وكالصوتيات (الأمزجة الصوتية: الضحك والبكاء والتنهدات)؛

3- **السيميوطيقا الطبية:** وهي تبين لنا علاقة الأعراض بالمرض؛

4- **حركات الأجسام والإشارات الدالة على القرب:** ويتعلق الأمر باللغات الإشارية الحركية Gestuels؛

5- **الأنواع السننية الموسيقية؛**

6- **اللغات الرمزية أو المشكلنة Formalisis**: مثل الجبر والكيمياء وسنن الشفرةMorse؛

91- اللغات المكتوبة والأبجديات المجهولة والأنواع السننية السرية؛

99- **اللغات الطبيعية:** مثل اللغة العربية والفرنسية والإنجليزية والإسبانية؛

92- **التواصل المرئي:** مثل الأنساق الخطية واللباس والإشهار؛

90- **نسق الأشياء:** مثل المعمار وعامة الأشياء؛

91- **بنيات الحكي والسرد؛**

92- **الأنواع السننية الثقافية:** مثل آداب السلوك، والتراتبات، والأساطير، والمعتقدات الدينية القديمة؛



93- **الأنواع السننية والرسائل الجمالية:** مثل علم النفس، والإبداع الفني، والعلاقات بين الأشكال الفنية والأشكال الطبيعية؛

94- **التواصل الجماهيري:** مثل: علم النفس، وعلم الاجتماع، والبيداغوجيا، ومفعول الرواية البوليسية، والأغنية؛

95- **الخطابة La rhéthorique**.[89]

تلكم – إذاً- هي أهم الآليات التواصلية التي تتعلق بلسانيات التواصل اللفظي وغير اللفظي، وهي أساسية في تفكيك الخطابات كيفما كانت، وتركيبها من جديد.

ومن هنا، فالسيميائيات في حاجة ماسة إلى معرفة الأنظمة التواصلية، وتحديد شفراتها السننية، وإرساء مصطلحاتها الإجرائية والتطبيقية لفهم نظام التواصل وتفسيره، وتبيان طرائق الإرسال والتلقي، ورصد الوسائل والمدخلات والمخرجات التي يرتكن إليها التواصل اللفظي وغير اللفظي على حد سواء.

وإذا كانت اللسانيات مؤهلة لدراسة التواصل اللفظي كما يثبت ذلك فرديناند دوسوسير في كتابه:" **محاضرات في اللسانيات العامة**"، فإن السيميولوجيا أو السيميوطيقا مؤهلة أيضا لدراسة الأنظمة التواصلية غير اللفظية. في حين، يرى رولان بارت في كتابه:" **عناصر السيميولوجيا**" أن اللسانيات هي التي تملك القدرة بوحدها على رصد التواصل اللفظي وغير اللفظي.

---

[89]- حنون مبارك: نفس المرجع، ص:21؛



الفصل السادس

العامل و الفاعل والممثل والأدوار السيميائية



بعد أن كان هناك التباس كبير بين الشخص والشخصية في مقاربات النقد الأدبي الحديث، إلا أنه مع ظهور البنيوية السردية فقد تبين الفرق بشكل واضح ودقيق بين الشخص والشخصية، وذلك حينما اعتبر الشخص**personne** إنسانا من دم ولحم، ينبض في الواقع بالحياة والحركة، ويحيل على عالم مرجعي مادي محسوس، بينما الشخصية **personnage** في المقابل ماهي إلا كائن ورقي تخييلي، وقد صنعه المبدع ليتواصل مع متقبل افتراضي وخيالي بدوره.

بيد أن السيميائيات النظرية والتطبيقية ستتجاوز ثنائية الشخص والشخصية معا، لتعوضهما بالعامل والفاعل، وذلك استرشادا باللسانيات الوصفية (بنيوية دوسوسير، والوظيفية الفرنسية، والكلوسيمياتيكية، والتوزيعية...)، واللسانيات التفسيرية(أبحاث نوام شومسكي، وشارل فيلمور، وكاتز، وفودور...)، فضلا عن دراسات الشكلانيين الروس كما عند فلاديمير بروب B.Proopمثلا.

لكن السيميائيات في آخر المطاف حسب تجاربها النصية ومعطياتها العلمية، إن تنظيرا وإن تطبيقا، لم تعمق مفاهيم البطل والعامل والفاعل بشكل جيد وموسع، بل حصرتها في خطاطات صورية مجردة و كونية عامة؛ إذ يمكن تطبيقها على جميع السرود المخيالية والأشكال النصية والأنشطة البشرية؛ مما دفع بعض السيميائيين للرجوع توا إلى مفهوم الشخصية بشكل أعمق وأدق وأوسع كما عند فليب هامونP.Hamon في مقاله القيم:" **من أجل قانون سيميولوجي للشخصية**".[90]

وسوف نحاول في هذه الدراسة، وذلك قدر الإمكان، أن نحدد الفوارق الموجودة بين الفاعل والعامل والممثل. وبعد ذلك، سنحدد مجموعة من الأدوار السيميائية التي يؤديها كل من العامل والفاعل، ونبين الخلط الموجود بين الفاعل والعامل لدى كثير من الدارسين السيميائيين العرب. ويعد ذلك، نستعرض مشروعنا الجديد الذي سميناه بسيميائية الذهن أو السيميائية الإدراكية أو التفكيرية أو العقلية أو المنطقية.

❑ تحـــــديد المفـــــــاهيـــــــم العاملية في الحقل السيميائي الغربي:

اعتمد كثير من النقاد العرب في مقاربة الإبداعات الأدبية منذ العقد الثالث من القرن العشرين على مفهوم الإحالة والمطابقة والانعكاس، فحاكموا المؤلفين والمبدعين اعتمادا على طبيعة الشخصية التي شغلوها في قصصهم ورواياتهم وأعمالهم المسرحية، فتم الخلط بين الشخص والشخصية. وإذا كان

---

[90]- انظر: فليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى سنة 9663م،

الشخص كما قلنا سابقا إنسانا حيا واقعيا من لحم ودم، فإن الشخصية بمثابة كائن ورقي إبداعي وتخييلي. وبتعبير آخر، الشخص إحالة مرجعية واقعية وسيكولوجية، بينما الشخصية علامة خيالية.[91]
ويعني هذا أن مفهوم الشخصية يلتقي:" بمفهوم العلامة اللغوية حيث ينظر إليها كمورفيم فارغ في الأصل سيمتلئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص. فالظهور الأولي للشخصية في السرد الكلاسيكي سيشكل شيئا شبيها ببياض دلالي أو شكل فارغ تأتي المحمولات المختلفة لملئه وإعطائه مدلوله عن طريق إسناد الأوصاف والحديث عن الانشغالات الدالة للشخصية أو دورها الاجتماعي الخاص، على أن مدلول الشخصية، أو قيمتها إذا أردنا استعمال المصطلح السوسوري، لا ينشأ فقط من تواتر العلامات والنعوت والأوصاف المسندة للشخصية، ولا من التراكمات والتحولات التي تخضع لها قبل أن تستقر في وضع نهائي آخر النص، ولكن ذلك المدلول يتشكل أيضا من التعارضات والعلاقات التي تقيمها الشخصيات داخل الملفوظ الروائي الواحد. ويعني هذا الأمر من وجهة نظر بنيوية أن لا نسعى دائما إلى المطابقة بين الشخصية ومدلولها، فهي وإن كانت متوفرة على مدلول بارز لا نزاع فيه، فإنه من غير الطبيعي اختزالها إلى مجرد مدلول.
وتتقاطع الشخصية هنا أيضا مع العلامة اللغوية عندما ترد في الخطاب عن طريق دال متقطع يعينها في النص، ويقدمها بواسطة مجموعة متفرقة من العلامات والسمات التي يختارها المؤلف طبقا لاتجاهه الجمالي، فقد يركز على الضمير الشخصي أو الاسم الخاص للبطل حتى يؤمن مقروئيته. "[92]
لكن الدراسات الشكلانية والبنيوية والسيميائية قد تجاوزت مفهوم الشخص والشخصية إلى مفاهيم لسانية جديدة مأخوذة من النحو واللسانيات كالفاعل والعامل والممثل. وعوضت الأحداث بالوظائف، بينما استبدلت الشخصيات بالحوافز أو العوامل والفواعل كما عند فلاديمير بروب، وإتيان سوريو، ورولان بارت[93]، وكلود بريمون، وتوماشفسكي[94]، وتزتيفان تودوروف، وكريماص...

---

[91]- انظر: د. جميل حمداوي: (الشخصية الروائية على ضوء مقاربات النقد العربي القديم والحديث(من الإحالة إلى العلامة))، **موقع المثقف**،موقع رقمي إلكتروني،العراق، منشور بتاريخ 2393/35/09م؛

[92]- د. حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، الطبعة الأولى سنة 9663م، ص:290-291؛

[93]- انظر: رولان بارت:(التحليل البنيوي للسرد)، ترجمة: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، **مجلة آفاق**، المغرب، العدد:5-6، سنة 9655م؛

[94]- راجع: توماشفسكي: (نظرية الأغراض)، **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 9652م؛

وهكذا، " ينسجم هذا التعريف مع المفهوم اللساني للشخصية الذي دافع عنه معظم النقاد البنيويين، فهذا تودوروف يجرد الشخصية من محتواها الدلالي، ويتوقف عند وظيفتها النحوية، فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهل عليه، بعد ذلك، المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي للشخصية. بل إن فليب هامون يذهب إلى حد الإعلان عن أن مفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا محضا، وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية.[95]"

وعليه، فإن" الشخص من وجهة نظر لسانية لا يحدد بميوله النفسية، واستعداداته البيئية، وخصاله الخلقية، وإنما بمكانته، أو بالأحرى بموقعه داخل القصة".[96]

ومن هنا، يقول موريس أبو ناضر بأن:" الكلام عن موقع الشخص داخل القصة، يعني بكلمة أخرى الكلام عن شخص يعمل عملا ما، عن شخص يلعب دورا ما. وبالتالي، يتم النظر إلى هذا الشخص أو ذاك كوظيفة نحوية ولا شيء آخر.

إن تحديد الشخص بالعمل الذي يعمله، أو الفعل الذي يفعله، ينبع من مفهوم صرفي- نحوي، إذ ليس هناك من وجهة نظر نحوية: فعل من دون فاعل أو فاعل من دون فعل. إن الفاعل النحوي على مستوى الجملة هو الذي يقوم بالفعل. وهو ذاته الفاعل الفني على مستوى القصة.

إن هذا المفهوم اللساني للفاعل، قابل للتطبيق في مجال القصة، ذلك أن القصة هي مجموعة أفعال، أو بكلمة أكثر تقنية مجموعة أعمال تقوم بها جماعة من العوامل... وهذه العوامل موجودة في كل فعل تواصل، أكان فنيا أم فلسفيا أم سياسيا."[97]

وعلى العموم، فنظرة البنائية المعاصرة للشخصية:" مستمدة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللسانيات، ذلك أن الكلمة في الجملة لم ينظر إليها على أنها تحمل دلالة ما خارج سياقها، بل إنها لا تأخذ دلالتها إلا من خلال الدور الذي تقوم به وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة، حتى لقد وصفت الكلمات بأنها بمثابة أعضاء- على غرار ماهو حاصل في جهاز عضوي أو في هيئة اجتماعية- يقدم كل منها مساهمته الخاصة من أجل تحقيق مهمة جماعية.

[95]- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، الطبعة الأولى سنة 9663م، ص:290؛

[96]- د.موريس أبو ناضر: **الألسنية والنقد الأدبي / في النظرية والممارسة**، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان،ص:33؛

[97]- د.موريس أبو ناضر: **الألسنية والنقد الأدبي / في النظرية والممارسة**،ص:33-39؛

ولقد نظر إلى النص الحكائي وفق هذا التصور؛ ذلك أن ماهو أساسي فيه، هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات، فعن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلي للنص. وهذا هو سبب تحول الشكلانيين والبنائيين معا إلى الاهتمام بالشخصية الحكائية من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجية."[98]

والآن سنحاول تحديد بعض المفاهيم المتعلقة بسيميائية الشخصية في الحقل الثقافي الغربي، وذلك بالتركيز على العامل والممثل والفاعل.

9- مفهـــــــوم العامل:

لم يظهر مفهوم العامل **Actant** إلا مع الشكلاني الروسي فلاديمير بروب B.Proppوإتيان سوريوEtienne Souriau، فقد حاول فلاديمير بروب دراسة مائة حكاية روسية عجيبة بطريقة سيميائية قائمة على تحديد الوظائف الثابتة والعوامل الفاعلة المتكررة في تلك الحكايات، وذلك في كتابه:":" **مورفولوجيا الخرافة"**[99]،فحصر كل تلك الحكايات الشعبية في إحدى وثلاثين وظيفة على النحو التالي:

9- الابتعاد
2- التحري مقابل الإخبار.
0- الخداع مقابل الخضوع.
1- النقص مقابل تعويض النقص.
2- الإساءة مقابل تعويض الإساءة.
3- التكليف مقابل تصميم البطل
4- الذهاب مقابل العودة.
5- الخضوع للتجربة مقابل مجابهة التجربة.

98- د.حميد لحمداني: **بنية النص الروائي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9669، ص:22؛

99- فلاديمير بروب: **مورفولوجية الخرافة**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9653م؛

6- الحصول على المساعدة مقابل نقص المساعدة.

93- الانتقال مقابل الوصول المقنع.

99- الصراع مقابل الانتصار.

92- الاضطهاد مقابل العون.

90- إدعاء المسيء مقابل التعرف على المسيء.

91- تقنع البطل مقابل التعرف على البطل.

92- الخضوع لمهمة صعبة مقابل النجاح في المهمة الصعبة.

93- القصاص مقابل الزواج.[100]

ويمكن اختزال هذه الوظائف الثنائية إلى أزواج رباعية كما يرى ذلك الباحث الفرنسي الأنتروبولوجي كلود ليفي شتروسClaude leбi Strauss:" إن هناك عددا من الوظائف يمكن اعتبارها ناشئة عن تحولات وظيفة واحدة، ويعطي مثلا الخرق، ويعتبره تحولا للمنع الذي هو بدوره تحول لوظيفة أخرى هي الأمر. ولكن الأمر كما أشرنا ترافقه وظيفة مقابلة هي تصميم البطل، أو بكلمة أخرى قبول الأمر.

وهكذا، نجد أنفسنا تجاه تعارض مزدوج يتكون من أربع كلمات لها سمة معنوية مشتركة تسمح لنا بمعالجتها كعلاقة تماثل.

إذا كان الأمر

______________: إبرام العقد

قبول الأمر

فإن المنع

______________: فسخ العقد

خرق المنع

إن نموذج التماثل يتشكل كما بينا من كلمات أربع. اثنتان تعكسان إقامة العقد الاجتماعي، واثنتان تعبران عن فسخ العقد."[101]

---

[100]- موريس أبو ناضر: **الألسنية والنقد الأدبي**، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ص:16-23؛

[101]- موريس أبو ناضر: **الألسنية والنقد الأدبي**، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ص:23-29؛



ويرى موريس أبو ناضر كذلك أن هذه الثنائيات البنيوية الوظيفية تبين بأن هناك:" نوعا من الترابط بين بعض الوظائف داخل كل قصة. هذا الترابط يمكن اعتباره تماثلا Homologie، أي علاقة نسبية بين أربع كلمات(أ:ب:أ:ب). إن مفهوم التماثل يساعدنا على فهم بنيان الوظائف، ومجال تحولاتها كما يساعدنا على فهم العا لم..."[102]

وهذه الوظائف الموجودة عند فلاديمير بروب تنجزها سبع شخصيات متواترة، وتتردد بكثرة في الحكايات الروسية العجيبة، وهي: المعتدي (الشرير)، والواهب(المانح)، والمساعد، والأميرة(الشخص موضع البحث)، والمرسل، والبطل، والبطل المزيف.[103]

وسيظهر بعد فلاديمير بروب إتيان سوريو E.Souriau ليدلي بدلوه، وذلك بدراسة العوامل داخل المسرح والدراما، وذلك من خلال منطق سيميائي فلكي في كتابه: " **مائتا ألف موقف درامي** ".

وتتمثل العوامل الدرامية عند سوريو في هذه المفاهيم الفلكية:

9- **الأسد**: لتمثيل القوة الموضوعية الموجهة.

2- **الشمس**: لتمثيل الخير المرغوب فيه والقيمة الموجهة.

0- **الأرض**: لتمثيل ما يحصل على الخير الذي يعمل من أجله الأسد.

1- **المريخ**: لتمثيل المعارض أو العائق.

2- **الميزان**: لتمثيل الحكم الذي يهب الخير.

3- **القمر**: لتمثيل المساعد الذي يعزز إحدى القوى السابقة.[104]

ويمكن ترجمة هذه المصطلحات الفلكية المتعلقة بالأفلاك والأبراج السماوية بالعناصر العاملية الستة على الشكل التالي:

البطل ← الموضوع

المرسل← المرسل إليه

المساعد← البطل المضاد.

102- موريس أبو ناضر: **الألسنية والنقد الأدبي**، ص:23؛

103- فلاديمير بروب: **مورفولوجية الخرافة**، ص:50-51 ؛

104- صلاح فضل: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 9652م، ص:932؛



بيد أن البنية العاملية لم تكتسب بعدها المنهجي والإجرائي إلا مع كريماص Greimas، والذي عمق مفاهيمها في العديد من كتبه السيميائية النظرية والتطبيقية، وذلك من خلال تطبيقها على مجموعة من الأنشطة البشرية سواء أكانت حكايات أم قصصا أم روايات أم مشاريع سيميائية مختلفة عامة وخاصة.

هذا، وتتحدد البنية العاملية عند كريماص في ثلاثة محاور وست عوامل. وهذه المحاور هي: محور التواصل، ومحور الرغبة، ومحور الصراع. أما العوامل الستة فهي: المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع، والمساعد والمعاكس.

محور التواصل: المرسل←المرسل إليه **محور الرغبة: الذات← الموضوع** **محور الصراع: المساعد← المعاكس**

(خطاطة رقم 9: محاور البنية العاملية)

وتحضر البنية العاملية كذلك بشكل من الأشكال عند شارل فيلمور الذي تأثر به كريماص، ومن هنا يمكن:" أن يتحدد مفهوم العامل أيضا في علاقته بالتصور الذي أعطاه شارل فيلمور لنحو الحالات، وإذا لم تكن هناك إشارة واضحة عند كريماص في كتابه:" **علم الدلالة البنيوي**"(9633)، فإنه يشير في المعجم مع كورتيس إلى أن مفهوم العامل يمكن أن يؤول في إطار نحو الحالات. على أن جون بتيتو Jean Petitot في معرض حديثه عن الإبستمولوجيا الكريماصية، قد وقف عند نحو الحالات، وبين تجلياته على مستوى النحو السردي عند كريماص.

إن التصور الأساسي عند فيلمور يقوم على وجود لائحة متناهية من الكليات الحالية أو حالات عميقة، ويمكن تحديد محتواها المفهومي:

9- الفاعل، حالة الفاعلL'agent: فاعل الفعل(+حي) الذي يصفه الفعل اللغوي.

2- الهدف:Datifحالة الكائن المتميز بمقوم:(+ حي)، الخاضع لتأثير حالة أو الفعل الذي يصفه الفعل.

0- الأداتية L'instrumental: حالة القوة أو الموضوع(- حي) والمتدخلين سببيا في الفعل أو الحالة.



1- المحليLe local: الحالة التي تميز المكان أو التوجه المكاني للحالة أو الفعل.

2- المحايدL'objectif : الحالة الأكثر حيادا دلاليا، حالة العوامل التي يحدد دورها الموصوف بواسطة الفعل انطلاقا من التأويل الدلالي للفعل نفسه."[105]

ومن المعروف أن العامل مفهوم إجرائي مجرد وكوني وعام يمكن أن يوجد في كل السرود المخيالية العالمية. ومن ثم، فالعامل حسب الدكتور محمد مفتاح هو الذي:" ينجز فعلا أو يخضع له في استقلال عن كل تحديد آخر (دلالي أو إيديولوجي)، وقد يكون كائنات إنسانية أو حيوانات أو أشياء أو مفاهيم ".[106]

ويرى الدكتور محمد مفتاح أن العامل أنواع عديدة أهمها:

9- عاملا التواصل(أو المقال) اللذان هما: السارد والمسرود له.

2- عاملا السرد(أو القول): فاعل مفعول: أي مرسل/ متلق.

0- عاملا الوظيفة وهما عامل آمر وعامل متلق للأمر. ويمكن أن يسمى العامل المتلقي للأمر بالفاعل Sujet، وهو حينئذ نوعان:

9) عامل الفعل، وهو الذي يجعل الاتصال أو الانفصال واقعا. وتدعى عملية التحويل هذه بالبرنامج السردي.

2) وفاعل الحالة الذي يتحدد بعلاقته مع الموضوع القيم المبحوث عنه إذ قد تكون علاقة اتصال. وقد تكون علاقة انفصال".[107]

هذا، ويتموقع العامل في نظرية كريماص في البنية السطحية، وبالضبط في المستوى السردي التركيبي، حيث ينجز مجموعة من الأفعال والتحولات، ويرد في شكل حالات متنوعة في علاقة بموضوع الرغبة اتصالا وانفصالا. وهنا، يتم الحديث عن عامل الفعل sujet opérateur وعامل الحالة Sujet d'état. ويتضح لنا أن البنية العاملية مقترنة أيما اقتران بسيميائية الفعل والعمل. هذا، ويعتمد العامل لإنجاز برامجه السردية على اختبارات التحفيز والتأهيل والإنجاز والتمجيد. وهنا، إحالة أيضا على منطق

---

[105]- عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2332م، ص:290؛

[106]- د. محمد مفتاح:**تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 9652م، ص:922؛

[107]- د. محمد مفتاح:**تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)**، ص:922-920؛

الجهات الذي يتمثل في: الواجب والإرادة والمعرفة والقدرة، وإخراج الفعل من الافتراض والاحتمال إلى الإمكان والتحقق.

ويعني كل هذا أن العامل مرتبط أشد الارتباط بالبنية العاملية، وهي مبنية على منطق الحالات والتحولات والجهات، وتتموقع في البنية البينية بين المحايثة والتجلي، في حين نجد أن البنية الخطابية بنية متجلية متمظهرة، وهي كذلك البنية الأخيرة في سلمية المسار السردي عينه. أما البنية الموغلة في التجريد والصورية والشكلية فهي البنية المنطقية الدلالية، والتي تتشخص في المربع السيميائي[108].

وللتوضيح أكثر، فالبنية الخطابية تتكون من المكون الخطابي الدلالي. وتمثل هذه البنية تمظهرا سطحيا وتجليا للبنية السردية العميقة المجردة، ويتم تحويل هذا المجرد(المربع السيميائي والبنيات الدلالية والأصولية العميقة) إلى ماهو محسوس، وذلك عن طريق تحويل البنيات الموغلة في التجريد إلى بنيات خطابية ظاهرة عبر عملية التخطيب (التحول إلى خطاب ظاهر وسطحي)، والتي تتمثل في صوغ الممثلين، وبنية التفضية(الفضاء)، وبنية التزمين(الزمان).[109]

فعلى مستوى صوغ الممثلين، يتم الحديث هنا عن أدوار العامل وأدوار الفاعل على حد سواء في علاقة بالفضاء الزمكاني، حيث ينتقي الفاعل أو العامل الأمكنة والأزمنة الخاصة بإنجاز البرامج السردية. ويمكن التعامل مع الأفضية من خلال ثنائية الاندماج واللااندماج Embrayage/débrayage أو التجذير واللاتجذير أو التحقق واللاتحقق. وعملية التفضية لها علاقة وطيدة بـــ:" **أنا- هنا- الآن**"، أي دلالة الحضور في الزمان والمكان اندماجا ولا اندماجا. ويقول إميل بنفنست E.Benбeniste في هذا الصدد:" نبرز علاقتها- الإشاريات- بأنا لتحديدها: هنا والآن، يحددان التحقيق المكاني والزماني المعايش والمعاصر للتحقق الخطابي المتضمن"[110].

ونوضح كل هذا بالخطاطة التالية:

* **الاندماج الشخوصي:** أنا(شخصيات ضمير المتكلم/ الضمير الشخوصي)⟵ **اللااندماج الشخوصي:** لا أنا(السارد يقدم الشخصية غيابيا من خلال رؤية كلية ومطلقة/ الضمير غير الشخوصي).

---

[108]- د. عبد المجيد العابد: (سيميائيات الخطاب الروائي)، **مجلة نوافد**، المغرب، العدد:10-11، فبراير 2393م، ص:993؛

[109]- د. عبد المجيد العابد: (سيميائيات الخطاب الروائي)، **مجلة نوافد**، ص:993؛

[110] - Benбeniste (Emile):(La nature des pronoms), in: **Problèmes de Linguistique générale 1**, Edition, Gallimard, 1966, p: 253,



* **الاندماج المكاني**: أنا هنا(الوجود داخل مكان معين)⟵ **اللاندماج المكاني**: لست هنا(الانحلال عن المكان وقت التلفظ)

* **الاندماج الزمني**: أنا الآن(الحضور في الزمان)⟵**اللاندماج الزمني**: لست الآن (الانحلال الزمني عن طريق التداعي والفلاش باك مثلا).

زد على ذلك، يمكن الحديث عن فضاءات دامجة وفضاءات مدمجة داخل النص الروائي مثلا ضمن شحنات دلالية سوسيوثقافية، فالأهرام مثلا فضاء مدمج Englobé، بينما مصر فضاء دامجEnglobant. وهذا يعبر عن التجذير المكاني. أما التجذير الزمني في النص الروائي، فيتم عن طريق المعينات والمزمناتChrononymes والإشاريات والظروف والموجهات الزمنية والوحدات المعجمية الدالة على الزمن.

ويمكن الحديث في إطار الفضاء عن التضمين والتوليد والمحلية Localisation... كما يمكن الحديث عن فضاءات الأصل أو المنبع Espace-temps source، والفضاءات الوسيطية espace-temps médiateur، والفضاءات النهائية أو فضاءات الهدفespace-temps cible، فضلا عن فضاءات مساعدة أو معاكسة سواء أكان هذا على المستوى المكاني أم الزماني.

هذا، وإن الانتقال من بنية التجلي والتمظهر (البنية الخطابية) إلى بنية البين(البنية السردية التركيبية) يتم عن طريق البنية العاملية، وبالضبط عن طريق الفاعل الذي يقوم بدور عاملي تركيبي وبدور تماتيكي خطابي، أي يجمع بينهما داخل بوتقة خطابية منسجمة.



وهكذا، يتم الحديث في إطار البنية العاملية بصفة عامة عن الحالات(أفعال الكينونة)، والتحولات(الفعل والظهورParaître)، والجهات (الإرادة/المعرفة/ الواجب/ القدرة/الإمكان/ التحقق)، والبرامج السردية(التحفيز/ الكفاءة/ الإنجاز/ التقويم). أما في البنية العميقة المجردة، فيتم الحديث عن المربع السيميائي الذي يولد لنا علاقات منطقية ودلالية تتحول إلى السطح عن طريق عمليات تركيبية ودلالية.
ويتشخص المسار التوليدي للنص السردي على الشكل التالي:

البنية العميقـــــــــة←البنيـــــــــــة البينيـــــــــــة ←البنيـــــــــة السطحية

↓ ↓ ↓

بنية مجـــــــــردة ← بين المحايثة والجلاء← بنية التمظهر والجلاء

↓ ↓ ↓

المربع السيميائي←البنية العاملية← البنيــــــــــــــة الخطابية

(خطاطة رقم 2: بنيات المسار التوليدي للنص)

2- مفهـــــــوم الفاعل/ الممثل:

غالبا ما يترجم **Acteur** عند الدارسين السيميائيين العرب بالممثل، بدلا من استخدام مصطلح الفاعل الذي يحيل على العمل والفعل والإنجاز والقيام بوظيفة ما. وبالتالي، يتم الخلط بين المفهومين التباسا ودلالة وإحالة، على الرغم من أن مصطلح الفاعل أكثر دقة ووضوحا وإجرائية. أما كلمة الممثل، فهي تحيلنا مباشرة على المسرح والدراما، ولا تحمل في طياتها حمولات سيميائية الفعل والعمل بشكل صحيح ومحدد. ومن هنا، " فإذا كان مفهوم العامل يتميز بطبيعته التركيبية، فإن مفهوم الممثل/ الفاعل يبدو، منذ الوهلة الأولى، على الأقل، غير مرتبط بالتركيب، ولكن بالدلالة".[111]
ويعني هذا أن الفاعل أو الممثل وحدة معجمية دلالية منتمية إلى الخطاب، كما يتضمن دلالات خاصة منها: كونه وحدة تصويرية مؤنسة أو غير مؤنسة(حيوان/جماد/نبات/ فكرة/...)، يحمل اسما علم يفرده

[111] - Greimas: **Du Sens 2**, ed, Seuil, Paris, 1983, p: 59 ;

عن باقي الفواعل الأخرى، ينجز دورا أو مجموعة من الأدوار التركيبية أو الخطابية الدلالية. بينما يبقى مفهوم العامل في المقابل مفهوما مجردا عاما وكونيا وغير مخصص وغير مفرد.[112]

فالفاعل – إذاً- يقترن أيما اقتران بالبنية الخطابية للنص السردي على مستوى البنية السطحية. ويقوم الفاعل بأداء مجموعة من الأدوار الموضوعاتية أو التيماتيكية أو المعجمية إلى جانب قيامه بمجموعة من الأدوار العاملية. وبالتالي، فالفاعل يمكن تسميته بالفاعل المعجمي في مقابل العامل الذي يمكن تسميته بالفاعل السردي أو التركيبي. زد على ذلك، إن الفاعل يتموقع بين المستويين السردي والخطابي، أي إنه حلقة وصل وسطى بين المكون الخطابي والمكون التركيبي. وهذا ما يؤكده كريماس أيضا:"إن الاعتراف بوجود مستويين- سردي وخطابي- مستقلين ومتمفصلين يحل مسألة الخطوة الغامضة لفاعل السرد الذي تكون على عاتقه المواكبة المتوازية لمسارين مركبيين يكون مجبرا عليهما: من جهة البرنامج السردي المحدد بتوزيع الأدوار العاملية، ومن جهة أخرى المسار المتميز الذي تؤسسه التصويرية الخطابية: ذلك أنه بمجرد أن تتحدد فيها وحدة معجمية، فإنها تعمل على اقتراح تسلسل تصويري قسري."[113]

وهذا ما يثبته كذلك جوزيف كورتيس Josef Courtès في كتابه:"**مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**" بقوله:" لا يتعلق الممثل باستثماره الدلالي، ولا ننسى بالفعل بأن الممثل لا يختزل في المكون الخطابي فقط، فباعتباره داخلا في الحكاية، فإنه يأخذ وضعه في التنظيم التركيبي أيضا. في هذا الأفق، يظهر الممثل كمجال لالتقاء وارتباط البنيات السردية والبنيات الخطابية للمكون النحوي والمكون الدلالي، لأنه مكلف في نفس الوقت على الأقل بأداء دور عاملي، وعلى الأقل بدور غرضي يدققان كفاءته وحدود فعله أو كينونته.إنه في نفس الوقت مجال لاستثمار هذه الأدوار، ولكن أيضا لتحويلها، بما أن الفعل السيميائي الذي يشتغل داخل إطار الموضوعات السردية يتمثل أساسا في لعبة من الاكتسابات والخسارات، من تغييرات وتبادلات للقيم الكيفية والإيديولوجية. إن البنية الممثلية تظهر من هذا الحين كبنية فضائية: مع اعتبار تعالقها في نفس الوقت مع البنيات السردية والبنيات الخطابية، فإنها ليست إلا مجال تمظهرها، دون الانتماء في الواقع لا إلى هذه ولا إلى تلك".[114]

وعليه، فالفاعل داخل النص السردي:" يحيل على معنى ممتلئ وثابت، ومحدد في ثقافة ما. كما يحيل إلى أدوار وبرامج واستعمالات مقولبة. إن مقروئيتها مرتبطة مباشرة بدرجة مشاركة القارئ في هذه الثقافة(

---

[112] - Greimas: **Du Sens 2**, ed, Seuil, Paris, 1983, p: 259 ;

[113]- نقلا عن د. عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، ص:922؛

[114]- جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة: د. جمال حضري،مطبعة الجسور بوجدة، الطبعة الأولى سنة 2334م، ص:921-922؛



يجب أن نتعلمها ونتعرف عليها). وباندماج هذه الفواعل داخل ملفوظ معين، فإنها ستشتغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للإيديولوجيا أو للرواسم [يقصد العبارات المسكوكة] وللثقافة.إنها تتضمن-إذاً- ما يسميه رولان بارت في إحدى كتاباته بأثر الواقع."[115]

والمقصود من كل هذا أن الفاعل يتميز بأدوار خاصة متفردة تعبر عن هوية المنفذ، وترصد كينونته وتصرفاته وأعماله ضمن إطار سوسيوثقافي معين للمتلقي. وعلى العكس من ذلك، فالعامل عبارة عن بنية مجردة عامة كما خطط لها كريماص. ومن ثم، فقد يكون الفاعل مرتبطا بالنسق العائلي(الأب- الخال- العم- الحفيد- الجد- الزوجة- الأم...)، أو النسق المهني الاجتماعي(شرطي- أستاذ- صياد- محام- قاض...)، أو النسق الديني (الفقيه- الشيخ- المريد- الصوفي...)، أو السياسي والاقتصادي (الرئيس- الوزير- مدير شركة..)....إلى جانب أدوار نفسية وذهنية وتلفظية ومعنوية...

هذا، و" يتحدد الدور الموضوعاتي للفاعل باختزال مضاعف: أحدهما هو اختزال التمظهر الخطابي في مسار صوري محقق أو قابل للتحقق في الخطاب، وثانيهما هو اختزال هذا المسار في منفذ(agent) مؤهل لأن يقوم به افتراضا. وعليه، فموضوعة الصيد تستقطب صورا متعاقبة(الصنارة-الخيط - القصبة- مجمع مائي...)، يمكن أن تختزل في دور موضوعاتي؛ وهو الصياد. وحينما يستخدم هذا الدور الموضوعاتي في الخطاب، فهو يرتبط بمسارات صورية. فإضافة إلى كونه موضوعة، هو أيضا دور، ويمكن أن يكون في الوقت نفسه اسما(صورة اسمية) وعاملا(دور عبر- تركيبي). ويمثل كريماص بالصياد الذي ورد في قصة" **الصديقين**" لجي دي موباسان Guy De Maupassant. فمن البديهي أن يحمل هذا الدور في ذاته كل إمكانات فعله، وكل ما يمكن أن ننتظره منه كممارسة. إن إدراجه في تشكل خطابي يجعل منه دورا موضوعاتيا قابلا للاستعمال من طرف الحكي."[116]

وعلى العموم، فالفاعل صورة معجمية مرتبطة بالبنية الخطابية الدلالية، ويتحدد بشكل دقيق بأدواره التيماتيكية والتصويرية داخل المسار التوليدي للنص الروائي مثلا.

---

[115]- د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2333م، ص:944؛

[116]- د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، ص:942؛



❑ الخلـــــط بين المفاهيـــــــــم العاملية في الحقل السيميائي العربي:

يلاحظ عند الكثير من الدارسين السيميائيين العرب نوعا من الخلط المنهجي بين شيئين، الخلط بين الفاعل / الممثل (Acteur)والعامل(Actant) (من جهة، والخلط بين الممثل أو الفاعل في ترجمة مصطلح (Acteur) من جهة أخرى. وهذه إشكالية عويصة على المستوى المنهجي في التعامل مع النصوص السردية والأدبية ذات الطابع المخيالي والأنشطة السيميائية البشرية الأخرى.

9- الخلط بين الفاعل والعامل:

نجد هذا الخلط واضحا وجليا عند الباحث المغربي الدكتور محمد مفتاح في كتابه:"**تحليل الخطاب الشعري**"، إذ لا يفرق بين العامل والفاعل كما في هذا الشاهد النصي:" وقد ينجز البرنامج السردي بواسطة **الفاعل** نفسه أو بواسطة مندوبه سواء أكان إنسانا أم حيوانا أم آلة".[117] والصواب في هذا السياق أن العامل هو الذي يتخذ هذه الخصائص المتنوعة من إنسان وحيوان وجماد وفكرة. كما أن العامل هو الذي ينجز البرنامج السردي على المستوى التركيبي من البنية السطحية.

ونجد هذا الخلط كذلك عند موريس أبو ناضر في كتابه:" **الألسنية والنقد الأدبي**"، حيث يستعمل العامل Actant بمفهوم الفاعل والممثل Acteur، بينما العامل في الحقيقة هو الذي ينجز أدوارا عاملية على مستوى التركيب السردي من البنية السطحية، في حين نجد الفاعل أو الممثل هو الذي يقوم بأدوار موضوعاتية معجمية (تيماتيكية) على مستوى الخطاب، وقد يقوم بأدوار عاملية على مستوى السرد، وبهذا يكون الفاعل حلقة وسطى بين المكون السردي والمكون الخطابي، وإن كان الأفضل في اعتقادنا استخدام مفهوم الفاعل بدلا من الممثل؛ لأن هذا المفهوم يحيلنا مباشرة على الإنجاز والفعل والعمل.

وعليه، فموريس أبو ناضر كما قلنا سابقا يخلط منهجيا بين العامل والفاعل والممثل كما في هذه القولة:" إن **الممثل acteur** كما يتبين، نصوغه، انطلاقا من وصف الوظائف التي تشكل هيكل القصة، من دون الأخذ بالاعتبار طبيعة **الممثل**. فقد يكون حيوانا أو إنسانا أو جنيا أو يكون فكرة، أو شيئا ما. كما

[117]- د. محمد مفتاح:**تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 9652م، ص:920؛

أن صياغة **الممثل** لا تتم بناء على العواطف أو الميول التي تدفعه إلى القيام بهذا العمل أو ذاك، وإنما على أساس **الأعمال** التي يقوم بها، وما يترتب على هذه الأعمال من نتائج داخل السياق العام للقصة.

لكن تحديد الممثل في جزء من القصة قد يبدو سهلا، أما تحديده على صعيد القصة ككل فليس بالأمر السهل. ذلك أن الممثلين في القصة موضوع الدرس يشغلون **دوائر أعمال متعددة**. **فالمعاكس** في القصة كمثل على ما قدمناه يسيء **للبطل**، يعاركه، يلاحقه، أي إن **المعاكس** كعامل بنيناه على أساس قراءتنا الكاملة للقصة، وهو يتجسد فيها من خلال عدة ممثلين تختلف هوياتهم، ولكن وظيفتهم واحدة، وهي الإساءة.

إن تعدد الممثلين في القصة يربك التحليل، ويجعل عملية الإمساك ببنيتهم الأساسية أمرا عسيرا. لذلك، نلجأ إلى خفض عددهم، وتحويلهم إلى عوامل كي يتسنى لنا الكشف عن البنية المذكورة، الكشف عن عالم المعنى الذي يظللهم."[118]

بيد أن هناك من الباحثين من كان واعيا بهذه الفوارق الدقيقة بين الفاعل والممثل كمحمد الداهي في كتابه:" **سيميائية الكلام الروائي**" حينما قال:" فالعوامل تتعلق بالتركيب الحكائي، أما الفواعل فتضطلع بوظائف دلالية، ونتعرف عليهما من خلال الخطاب الذي تجلى فيه."[119]

وهكذا، فالفاعل صورة معجمية دلالية خاصة ومتفردة مرتبطة بالبنية الخطابية، في حين أن العامل بنية سردية تركيبية عامة ومجردة.

2- الخلط بين الفاعل والممثل:

نجد هذا الخلط لدى الكثير من السيميائيين والمترجمين العرب حيث يترجمون مصطلح Acteur بالفاعل تارة والممثل تارة أخرى، فهذا السيميائي المغربي الدكتور عبد المجيد نوسي يترجم مصطلح Acteur بكلمة الممثل، والذي يمثل عنده:" مفهوما إجرائيا على مستوى تحليل التركيب السردي، لأن الممثل يمكن أن يؤدي مجموعة أدوار تيماتيكية، وهي الأدوار ذات الطبيعة الدلالية والسوسيوثقافية مثل: المثقف، كما يمكن أن ينجز دورا تركيبيا عامليا مثل: العامل- الذات، وبهذا يعد حلقة الاتصال بين السردي الذي يقوم على الأدوار المجردة(العاملية) والخطابي الذي يقوم على الأدوار التيماتيكية. ويمكن مفهوم: الممثل بهذا التمفصل من إضاءة عناصر الدلالة في خطاب الرواية. لذلك، يمكن للتحليل أن

[118]- د.موريس أبو ناضر: **الألسنية والنقد الأدبي / في النظرية والممارسة**،ص:30؛

[119]- محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، ص:62؛

يرتكز قبل تحليل العوامل على الممثلين أولا، وهم الذين يؤدون إلى البنية العاملية. وبما أن الممثل يعد في البناء النظري للسيميولوجيا السردية صورة خطابية تندرج داخل المستوى الخطابي، فإننا سنعمل على تحليل المستوى السردي القائم على العوامل في علاقته بالمستوى الخطابي الذي يعد فضاء للصور المؤسسة للممثلين وللأدوار التيماتيكية."[120]

ونلفي هذا الخلط كذلك عند الدكتور سعيد بنكراد الذي يميز بين الممثل والعامل على غرار عبد المجيد نوسي:" إن الحديث عن الممثل هو الحديث عن السند المشخص الذي يشتغل كنقطة جذب تلتف حولها الأحداث، وتمنح الخطاب بعدا إنسانيا. وبعبارة أخرى، فإن الممثل هو نقطة إرساء نهائية في عملية التمثيل الخاصة بقيمة دلالية. فالتمثيل يقود من أشد العناصر تجريدا إلى أشدها محسوسية عبر محطات تملك قواعد تنظيمية خاصة بها. فإذا أخذنا كمثال على ذلك مقولة دلالية كالاستبداد، فإن هذه المقولة ستخضع لأنواع متعددة من التمثيل لتستقر في نهاية المسار داخل قالب مشخص.

الاستبداد←مستبد←زيد يمارس أفعالا(أو تمارس ضده) تدل على الاستبداد.

وأهم ما يميز هذا الإجراء هو قدرته على الجمع بين مختلف المكونات التي تقود في نهاية الأمر تأسيس الممثل. ويتم هذا الإجراء من خلال الربط بين دور تيمي(المستبد في المثال السابق) وبين دور عاملي(الذات الفاعلة) داخل محفل واحد(زيد في المثال السابق كوحدة معجمية ظاهرة من خلال اسم علم).

وبناء عليه، إذا كان التركيب العاملي يتسم بالعمومية والكونية، فإن كل خطاب يتميز بتوزيعه الممثلي الخاص له كدليل على خصوصيته وتفرده...

ويتميز المضمون الدلالي البسيط للممثل بوجود المعانم التالية: وحدة تصويرية، حية قابلة للفردنة(الفردنة تتم في غالب الأحيان، وخاصة في النصوص الأدبية من خلال إسناد اسم علم لهذا الممثل)"[121].

وينطبق كل ما قلناه أيضا على الأستاذ عبد المجيد العابد الذي يترجم Acteur بالممثل، حيث يقول موضحا مفهوم الأدوار التيماتيكية:"يقوم تحليل جماع ما هو محقق نصيا من خلال المسارات التصويرية إلى أنواع من الأدوار الخطابية يمكن تسميتها بالأدوار التيماتية، فإذا كنا نرى أن الأدوار العاملية التي يقوم بها **عامل** في المستوى السردي السطحي، تختزل إلى دور عاملي محدد، فإن المسارت التصويرية التي يتفاعل معها **الممثل** يمكن أن تختزل، وتستثمر دلاليا في أدوار تيماتيكية."[122]

---

[120]- د. عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2332م؛ص:922؛

[121]- د. سعيد بنكراد: **السيميائيات السردية**، منشورات الزمن، المغرب، العدد:26، طبعة 2339م، ص:900-902؛

[122]- د. عبد المجيد العابد: (سيميائيات الخطاب الروائي)، **مجلة نوافذ**، ص:996؛

وهناك من الباحثين من يترجم مصطلح Acteur بالمؤدي كما عند الدكتور عزالدين بونيت، في حين يترجم Actant بالفاعل. ويرفض هذا الدارس أن يترجم Acteur بالممثل، لأنه أنسب لترجمة كلمة Comédien.[123]

❑ أنــــــواع الأدوار السيــــــــميائية:

يمكن الحديث عن مجموعة من الأدوار الفاعلية، وذلك حسب المشاريع السيمائية وتنوعها، وقد بدأ الحقل السيميائي مع كريماص بسيميائية الفعل والعمل، وذلك بالحديث عن دورين، وهما: الدور العاملي والدور الموضوعاتي. وأضيف إلى هذين الدورين: الدور الانفعالي الاستهوائي مع سيميائية الأهواء لكريماصGreimas وجاك فونتاني Jackues Fontanille، كما أضاف الدكتور محمد الداهي الدور التلفظي أو الكلامي إلى هذه الأدوار الثلاثة ضمن مشروعه السيمائي القيم المعروف بسيميائية الكلام الروائي، ويضيف الدكتور جميل حمداوي دورا خامسا وهو الدور الذهني أو العقلي أو الإدراكي أو التفكيري ضمن مشروع سيميائية الذهن أو السيميائية الذهنية أو العقلية داخل العمل الروائي بطبيعة الحال، بعيدا كل البعد عن أية سيميائية ذهنية في الخطابات الفلسفية واللسانية والإبستمولوجية [124].

9- الــــــدور العامــــــلي:

يرتبط الدور العاملي بما يقوم به العامل **Actant** سواء أكان إنسانا أم فكرة أم قيمة أم جمادا أم نباتا أم حيوانا أم فضاء أم مؤسسة... وقد يكون هذا العامل الذي ينجز وظيفة أو تحولا للاتصال بالموضوع أو الانفصال عنه عامل حالة Sujet d'état أو عاملا إجرائيا أو عامل فعل sujet opérateur.

ومن المعلوم، أن البنية العاملية تتموقع على المستوى السردي التركيبي من البنية السطحية، حيث توجد البرامج السردية (أفعال وحالات ومواضيع وعوامل وتحولات)، وبنيات الجهة (الإرادة والمعرفة والقدرة والواجب)، والاختبارات الترشيحية والحاسمة والتمجيدية. وفي هذا الصدد يقول جوزيف كورتيس في

---

[123]- عز الدين بونيت: **الشخصية في المسرح المغربي: بنيات وتجليات**،منشورات جامعة ابن زهر بأكادير، الطبعة الأولى سنة 9662م، ص:903؛

[124]- مازلنا نطور هذا المشروع المتعلق بسيميائية الذهن، ونحن في هذه الدراسة نعلن خطوات هذا المشروع، ونقترح بعض مبادئه الأولية بكل ترو وتواضع ؛

كتابه:"**مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**":" في المستوى النحوي، تظهر الحكاية من البداية كمتوالية(أقل أو أكثر أهمية) من الحالات تتموقع بينها تحويلات، وهذا ما يفسح المجال في مستوى الوصف لنمطين من الملفوظات: ملفوظات الفعل (وتكون متعدية أو انعكاسية)، وملفوظات الحالة (ذات طبيعة وصفية أي وصلية أو فصلية). وتنجز الإجراءات المتتابعة التي تميز الحكاية من طرف أو حسب عوامل (وحدات تركيبية من نمط اسمي، تدخل في اللعبة في نوعي الملفوظ الذين أثرناهما)- مثل: ذات، موضوع، مرسل، مرسل إليه- قابلة كما لاحظنا للتكييف حسب الإرادة والمعرفة والقدرة، وتعطي بالتالي المجال لأدوار عاملية مختلفة. ونذكر بأن الفعل التركيبي الذي نقف عنده هنا يوافق، في تحليل أخير، عمليات منطقية (تقع في المستوى العميق)، ويكون هذا الفعل هو تمثيلها المؤنسن.
يسمح التحليل النحوي، إذاً، بين أمور عدة، باستخلاص الأدوار العاملية التي بفضلها تنجز التحويلات حسب البرامج السردية الخاصة."[125]

ولا يمكن الحديث عن الفاعل المعجمي إلا بالحديث عن العامل التركيبي، ويعني هذا ضرورة الانتقال من المستوى التركيبي إلى المستوى الخطابي، و يقول جوزيف كورتيس في هذا الصدد:" إنه التكفل بالأدوار الغرضية من قبل الأدوار العاملية هو الذي يشكل الهيئة الوسيطة التي تهيئ للانتقال من البنيات السردية إلى البنيات الخطابية"[126]، ويعترف كريماص بأن:" توليد التدليل لا يمر أولا من خلال إنتاج الملفوظات وتوليفها في خطاب، إنها معوضة في مسار هذا الخطاب بالبنيات السردية، وهي التي تنتج الخطاب ذي المعنى الممفصل إلى ملفوظات".[127]

وهكذا، فالدور العاملي دور سردي وتركيبي متعلق بالعامل المجرد الكوني العام، والذي يرد كقاسم مشترك كوني بين نصوص المخيال الإبداعي البشري.

2- الـــــدور الموضوعاتي:

يرى جوزيف كورتيس Josef Courtès بأن تحديد مفهوم الدور يتمظهر في مستوى الخطاب كتوصيف وكنعت للممثل أو الفاعل، ومن جهة أخرى هذا التوصيف ليس من منظور دلالي غير تسمية تشمل حقلا من الوظائف. أي من السلوكات المذكورة فعلا في الحكاية أو مضمنة فيها فقط... فالدور

125- جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ص:923؛

126- جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ص:924؛

127- جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ص:924؛

هو كيان تصويري حي، ولكنه مجهول واجتماعي. إن الممثل أو الفاعل هو في النهاية فرد جامع ومتحمل لدور أو أكثر. والمقصود من هذا أن الفاعل أو الممثل وحدة أو صورة معجمية للخطاب، وهو كيان تصويري مؤنسن أو حيواني أو جماد أو نبات أو غيره، وهو قابل للتفرد مادام يحمل اسم علم، و هو قادر على تحمل دور أو أكثر.[128]

وبناء على ماسبق، فالفاعل يتميز بدور مزدوج، يمكن أن:" ينجز دورا تيماتيكيا، وهو دور يتميز ببعده الدلالي؛ لأنه يصدر عن البنيات التركيبية للنحو السردي. فإذا كانت الأدوار العاملية، محددة في المقولات العاملية الثلاث، تمثل، نظريا، كليات تنظم المتخيل البشري، فإن الأدوار التيماتيكية ترتبط بالمجموعات البشرية وبنياتها السوسيوثقافية، فهي مرتبطة بالبنية الرمزية التي تسنن الممارسات والإنجازات السوسيوثقافية داخل المجتمع:

من هنا، يأتي مفهوم الدور التيماتيكي، كالأدوار المهنية(طبيب، فلاح، حداد، قس...إلخ)، والأدوار النفسية- المهنية (الوصولي- ضعيف الإرادة- المخملي...)، أو الأدوار العائلية(الأب، العم، الحاضنة، الأخت الكبرى، اليتيم...) الذي يمكن إدماجه، ربما، بين المفهوم المجرد والعام: العامل، والمفهوم المخصص والخاضع للتفريد، مفهوم الممثل."[129]

ومن ثم، فالمقصود بالأدوار التيماتيكية أو الموضوعاتية أو الخطابية **les rôles thématiques** تحديد مجمل صور النص **les figures du texte** والوظائف المعجمية التي يقوم بها الفاعل **Acteur** داخل السياق النصي أو الخطابي. وهنا، يتم تحديد كل السيمات أو المعانم أو الوحدات المعجمية والدلالية والسياقية، و التي تحيل على الفاعل، وكذلك على مختلف إنجازاته ووظائفه الدلالية والمعجمية. وبالتالي، يستنبط الموضوع المعجمي عبر المسار الخطابي للصور الدلالية التي تتعلق بالفاعل داخل النص السردي مثلا، ويعني هذا أن الدور الموضوعاتي يتم في المستوى الخطابي من البنية السطحية المقابل للمستوى السردي من نفس البنية.

ويرتكز الدور الموضوعاتي على مجموعة من القواعد التطبيقية السيميائية كالوقوف عند الليكسيمات المعجمية ledèmes والوحدات الدلالية، والاعتماد على التعاريف القاموسية والحقول الدلالية، والبحث عن المسارات التصويرية والموضوعات المعجمية، والاستعانة بالمقومات السيمية والسياقية، وتبيان الصور المعجمية من خلال رصد مختلف التشاكلات السيميائية، والاحتكام إلى المربع السيميائي

[128]- جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ص:921-922؛

[129]- عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب**، ص:939-932؛

لمعرفة طرائق توليد الدلالة المنطقية، وذلك عن طريق تشغيل قيم التضاد والتقابل والتناقض والتعارض والتضمن؛ لأن المعنى في السيميائيات لا يتولد في الحقيقة إلا عبر الاختلاف. ويعني هذا ربط المستوى الخطابي بالمستوى المنطقي الدلالي.[130]

وينبني الدور التيماتيكي أيضا على تكثيف ملخص موجز ومقتضب لكل مسار توليدي معجمي. فإذا أخذنا مثلا مسارا تصويريا مختصرا يحدد لنا تصرفات الطفل التالي: " صدم" و" تعثر" و"يتحرك بتثاقل"...فصور هذا المسار يمكن تكثيفه في دور تيماتيكي هو: "الطفل المعاق".[131]

ومن هنا، فالدور التيماتيكي يرتبط بالفاعل، ويختلف أيما اختلاف عن دور الشخصية، ويختلف ذلك عن الدور العاملي، والذي يحيلنا منهجيا على البنية العاملية ضمن المستوى السردي التركيبي. بيد أن الفاعل هو بمثابة حلقة وصل بين الدور العاملي والدور التيماتيكي. والمقصود من هذا أن الفاعل يمكن أن يكون فاعلا موضوعاتيا وعاملا للفعل أو الحالة.

وعليه، فيمكن تعريف **الفاعل Acteur** حسب جماعة أنتروفيرن على النحو التالي:" الفاعل عبارة عن صورة تقوم بدور واحد أو مجموعة من الأدوار العاملية التي تحدد وضعية داخل البرنامج السردي، وتقوم في نفس الوقت بأداء مجموعة من الأدوار المعجمية التي تنتمي إلى مسار واحد أو مجموعة من المسارات التصويرية".[132]

---

[130] -A.J.Greimas: **Maupassant, la sémiotique du texte: exercices pratiques**, éditions du Seuil, 1976, p: 23-23 ;

[131] - Groupe D'Entreбernes: **Analyse sémiotique des textes**, éditions Toubkal, Casablanca, Maroc, 1987, p: 98.

[132] - Groupe D'Entreбernes: **Analyse sémiotique des textes**, p: 99.

ومن هنا، فالفاعل يقوم بدورين في نفس الوقت، دور عاملي مرتبط بالبنية السردية التركيبية، ودور تيماتيكي يلخص لنا ويكثف مسارا تصويريا معجميا، ويعني هذا أن الفاعل هو نقطة ملتقى المحورين: السردي والخطابي[133]:

الفـــــــــاعل **Acteur**	
الدور العاملي	**الدور التيماتيكي**
المستوى السردي/التركيبي من البنية السطحية(البنيات السردية والبرامج السردية)	المستوى الخطابي من البنية السطحية(البنيات الخطابية والمسارات التصويرية، والأدوار المعجمية)
تموضع داخل البرنامج السردي	تلخيص للمسار التصويري المعجمي، وتكثيف له في موضوعات دلالية.

(خطاطة رقم 8: أدوار الفاعل)

زد على ذلك، فإن السمات المعجمية والغرضية التي تتعلق بالفاعل لا يمكن تكوينها إلا بعد الانتهاء من الرواية أوالإحاطة بالشخصية من جميع جوانبها:" ولهذا، فإن الشخصية الروائية، على اعتبار أنها تدخل مثلا من خلال إعطائها اسما علما، تبنى بالتدريج بواسطة سمات صورية متوالية ومنتشرة طوال النص، ولا تظهر صورتها الكاملة إلا عند آخر صفحة، بفضل التخزين الذي يقوم به القارئ هذا التخزين كظاهرة نفسية، يمكن استبداله بوصف تحليل للنص (قراءته بمعنى الفعل السيميائي)، يجب أن يؤدي إلى استخلاص التشكيلات الخطابية التي يتكون منها الخطاب، واختزالها إلى أدوار غرضية التي تكلف بها هذه الشخصية."[134]

هذا، وإذا كان العامل:" يتميز ببنيته التركيبية، فإن الممثل يتميز ببنيته الدلالية بالأساس، بوصفه وحدة معجمية منتمية إلى الخطاب، وهو قادر أن يقوم بدور أو مجموعة أدوار من خلال موقعه. إن الممثل على المستوى الخطابي هو بؤرة التحليل، إن في برنامجه الخطابي الذي يزين البرنامج السردي يؤثر في انتقاء الأفضية... والأزمنة... وعموما يقوم الممثلون بدورين هامين على المستوى الخطابي:

---

[133] - Groupe D'Entreбernes: **Analyse sémiotique des textes**, , p: 99.

[134] - جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ص:920؛

* دور تيماتي Thématikue

*دور تصويريFiguratif.

وللتمييز يرى جوزيف كورتيس أن البعد التصويري يعود إلى الحواس، أي إلى كل ما يدرك مباشرة من خلال المدركات الخمس، وهو بذلك قابل للمعاينة في العالم الخارجي؛ ويتحدد البعد التيماتيكي بوصفه كونا مجردا. أي بصفته مضمونا لا رابط بينه وبين العالم الخارجي، وبعبارة أخرى لا وجود للشيء إلا من خلال النسخ المتولدة عنه. وينظر إلى البعد التيمي بوصفه وجودا معايشا لقيم تولد تيمات، لتتحول هذه التيمات إلى سلوك، أي إلى معطى تصويري."[135]

ويتحقق الدور التصويري للفاعل عن طريق تحديد الصور السيمية Figures، والانتقال بعد ذلك إلى تحديد الحقل المعجمي(الدلالات القاموسية/ قاموس الجمل) والحقل الدلالي (استعمال كلمة في نص معطى/ قاموس الخطاب).وبعد ذلك، ننتقل من المعجم إلى التركيب للحديث عن المسار التصويري الذي يتمثل في ترابط الصور فيما بينها بشكل منسجم بشكل تشاكلي وحيوي. إننا هنا أمام برنامج منتظم ومنسجم، مما يخول لنا القول: إن المسارات التصويرية تلبس وتزين البرامج السردية على المستوى السطحي، وتبين كيف تتجلى البرامج السردية على مستوى الخطاب."[136]

وبالتالي،تتحقق التشاكلات الخطابية عن طريق تواتر القواسم الدلالية المشتركة، وتكرار العناصر المتشابهة داخل النص. ويعني هذا أننا:" نجد بين هذه المسارات الواردة في النص نقط التقاء مشتركة، يمكن أن نجمعها في تشكلات خطابية، حيث تظهر التشكلات الخطابية (configurations discursibes) بوصفها مجموع دلالات محتملة قابلة لأن تكون محققة عبر مسارات تصويرية."[137]

وهكذا، فالدور التيماتيكي مرتبط بالفاعل الدلالي الذي ينجز أدوارا عاملية وأدوارا موضوعاتية وتصويرية داخل المسار التوليدي للنص الروائي.

8- الـــــدور الانفـــعالي:

يرتبط الدور الانفعالي أو الاستهوائي بسيميائية الأهواء أو الرغبات la sémiotikue des passions. وتحيلنا سيميائية الأهواء على السيميائية الذاتية أو الانفعالية، والتي يمثلها كل من كريماص

---

[135]- د. عبد المجيد العابد: (سيميائيات الخطاب الروائي)، ص:993-994؛

[136]- د. عبد المجيد العابد: (سيميائيات الخطاب الروائي)، ص:995؛

[137]- د. عبد المجيد العابد: (سيميائيات الخطاب الروائي)، **مجلة نوافذ**، ص:995؛

وجاك فونتاني Jacƙues Fontanille في كتابهما القيم:" **سيميائية الأهواء**"[138]. وتتعلق هذه السيميائية بعالم الذات والهوى والانفعال، وكل ما يتعلق بالرغبات والأهواء كالحب والكراهية والحزن والسرور والانفعال والكدر والهم والغم... وهنا، يقوم الفاعل داخل النص السردي بدور انفعالي أو استهوائي.

ويعرف كل من كريماص وجاك فونتاني الدور الانفعالي بقولهما:"مقارنة مع الأدوار العاملية التي يخضع ترابطها لتتابع التجارب والموجهات، فإن الدور الانفعالي يظهر عموما بوصفه مقطعا من المسار العاملي، ويصبح ديناميا بواسطة التركيب البين- جهي. إن التلفظ – الذي يروم التخطيب- يعتمد على المقاطع الجاهزة والمقولبة للتعبير عن المناطق الحساسة في المسار العاملي".[139]

وعلى الرغم من صعوبة الفصل بين الفاعل الموضوعاتي والفاعل الانفعالي، فيمكن التمييز بينهما بشكل واضح ودقيق، فما يفصل بينهما أن:" تجلي الدور الموضوعاتي يخضع قطعا لانبثاث الموضوع في الخطاب، في حين أن تجلي الدور الانفعالي يخضع لمنطق الأشباه الاستهوائية، وللانبثاث الخيالي المستقل عن الموضوع."[140]

ويضيف كريماص وجاك فونتاني إلى الدور الاستهوائي /الانفعالي ما يسمى بالدور الأخلاقي:" ففي الزهو يتحدد الدور الأخلاقي الأول على نحو مستقل عن التجلي الاستهوائي، وذلك انطلاقا من تقويم تحققي (رأي مبالغ فيه).أما الدور الأخلاقي الثاني، فيتحدد انطلاقا من التجلي الاستهوائي نفسه(المغالاة)"[141].

وعليه، فالفاعل الاستهوائي هو الذي ينجز مجموعة من الوظائف الانفعالية في شكل أحاسيس وانطباعات ومشاعر وجدانية وعاطفية، كما يؤدي أدوارا أخلاقية تتمثل في التحلي بالصدق والحقيقة والنزاهة، والابتعاد عن الكذب والمبالغة والمغالاة.

---

[138] - Greimas et jacƙues fontanille:**Sémiotique des passions**.SEUIL.PARIS.france.1991.

[139] - Parret (H):(L'énonciation en tant ƙue déictisation et modalisation), **Langages**, no 70, 1983, p: 91 ;

[140] -Roulet (Eddy): (Modalité et illocution: pouɓoir et deɓoir dans les actes de permission et de reƙuête),**Communication**,no:32,1980,p:216 ;

[141] - Parret (H):(La pragmatiƙue des modalités, in **langage**, no 43, 1976, p: 47 ;

1- الـــــدور التلفــــــظي أو التحدثي:

يقول الباحث المغربي محمد الداهي:" تقر سيميائية العمل بوجود مسافة بين الذات والعالم، وتستلزم البعد المعرفي لبرمجة مشروع الذات من أجل تحقيق المبتغى. في حين أن سيميائية الهوى تهتم بالحالة النفسية وما يعتريها من مشاعر وانفعالات وأهواء. ولما يشعر المرء ويحس، تنعدم المسافة بين الذات والعالم. إن العالم بوصفه حالة للأشياء ينسخ في حالة الذات، أي إنه يدمج من جديد في فضائها الداخلي والمفرد. ويندرج مشروعنا في إطار افتراض وجود حالة كلامية تتدخل للصدع بما يوجد في الحالة النفسية، وبيان تحركات الذات وبرامجها في الواقع. قد نتوهم أنها حالة وسطى بين الحالة النفسية وحالة الأشياء، وتتحدد أساسا من خلال الثنائية الأصلية: الصمت/ النطق. وبما أننا نتعامل مع الكلام بوصفه فضاء يحتاج إلى إعادة بنائه سيميائيا، فإن علاقته بالحالتين السابقتين تتشخص على النحو التالي:

أ- هوى ← كلام ← فعل

ب- فعل ← كلام ← هوى

ت- فعل ← هوى ← كلام"[142]

يتبين لنا حسب ما أثبته الدكتور محمد الداهي:" أن الوحدات الكلامية قد تتقدم أو تتأخر عن الوحدات التمرسية أو الاستهوائية. إن الحالة النفسية التي تنسخ حالة الأشياء بحاجة إلى كلام ينقل مضمراتها من حالة الكمون إلى حالة البروز، ويسعفها على التأثير في الواقع وتغييره. وإذا كانت حالة النفس منفصلة عن حالة الأشياء، فإن الوحدات الكلامية تلعب دورا في الكشف عما تتضمنه السريرة، وفي دفع الذات إلى التحرك، والانتقال من حالة إلى أخرى. وبذلك، تنهض بدور اتصالي بين الحالتين السابقتين، وتحوي عينات (أفعال اللغة) تستتبع إنجاز أفعال لإحداث تغييرات في العالم، وفي معتقدات المتلقي ومواقفه السلوكية."[143]

ومن هنا، فسيميائية الكلام الروائي تسند للفاعل أدوارا تلفظية قائمة على الحديث والكلام والإقناع والإدراك والتأويل.

---

[142]- د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2333م، ص: 01؛

[143]- د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، 02؛



5- الـــــدور الذهـــــــني أو الإدراكي:

من المعروف أن ثمة مجموعة من السيميائيات والمشاريع العلاماتية التي تنضاف إلى سيميائية الفعل والعمل وسيميائية الأهواء لدى كريماص وجاك فونتاني، وسيميائية الكلام لدى الدكتور محمد الداهي. ومن بين هذه المشاريع السيميائية، نذكر: السيميائية الذاتية مع جاك كلود كوكيJ.C.Kokuet ، والسيميائية التطورية مع فلاديمير كرازينسكيB.krysinski، والسيميائية المعرفية مع بيير أولي P.Oullet، والسيميائية الاجتماعية مع كلود كالام C.Calame وإريك لندوفسكي E.Landowski، والسيميائية الاستوائية مع جاك جنيناصكا J.Geninasca، وسيميائية الفضاء مع دونيس برتراند D.Bertrand...[144] وهناك أيضا سيميائية التشاكل Isotopie مع كريماص Greimas[145]، وفرانسوا راستيي Rastier[146]، وجماعة مو Groupe M[147]، ونظرية الكوارث مع روني طوم René Thomوبيتيتو كوكوردا P.Cocorda

هذا، وإذا كانت سيميائية الكلام الروائي تقترن بالدكتور محمد الداهي، فإن سيميائية الذهن أو السيميائية الذهنية la sémiotikue Mentale ترتبط بالباحث المغربي جميل حمداوي، وتحيلنا هذه السيميائية على سيميائية التفكير والإدراك، وتشغيل العقل والمنطق وبنية التخييل على مستوى الإبداع والتخييل الروائي، وذلك في مقابل الكلام والحديث والتلفظ والتعبير والحجاج... وتشير هذه السيميوطيقا الذهنية إلى كثير من الوحدات المعجمية والوظائف التي يقوم بها الذهن كالتفكير والتدبر والشك والمعرفة والفهم والتصور والحدس والتخيل والتخييل والحفظ، واستخدام العقل والمنطق والاستدلال... ومن هنا، ترد كلمة الذهن في معجم" **لسان العرب**" بالمعاني التالية:" ذهن: الذهن: الفهم والعقل. والذهن أيضا: حفظ القلب، وجمعهما أذهان. تقول: اجعل ذهنك إلى كذا وكذا. ورجل ذهن وذهن كلاهما على النسب، وكأن ذهنا مغير من ذهن. وفي النوادر ذهنت كذا وكذا أي فهمته.

---

[144]- انظر: د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، ص:4؛

[145] - Greimas: **la sémantique structurale**, Paris, larousse, 1966 ; حصر كريماص التشاكل على المضمون فقط

[146] -François Rastier:(Systématikue des Isotopies),In:**Essais de Sémiotique poétique**,Larousse,Paris,1972,PP:80-106; حصر التشاكل في المضمون والشكل معا؛

[147]- Groupe M: **La rhétorique de la poésie**.P.U.F, Paris, 1977 ; تم توظيف ض التشاكل عند هذه الجماعة بمفهوم موسع يشمل المضمون والشكل والإيقاع والصوت والتركيب والبلاغة.

وذهنت عن كذا: فهمت عنه. ويقال: ذهني عن كذا وأذهني واستذهني أي أنساني وألهاني عن الذكر. الجوهري: الذهن مثل الذُهن، وهو الفطنة والحفظ. وفلان يذاهن الناس أي يفاطنهم. وذاهني فذهنته أي كنت أجود منه ذهنا. والذهن أيضا: القوة؛ قال أوس بن حجر:

أنـــــــوء برجـــــــل بها ذهنها وأعيـــــــت بها أختها الغابره

والغابرة هنا: الباقية."[148]

ويشير الإمام الثعالبي في كتابه:" **فقه اللغة وسر العربية**" إلى بعض الوحدات المعجمية التي تحيل على الذهن وآلياته العقلية، وذلك في باب:" **في الدهاء وجودة الرأي**" بقوله:"إذا كان الرجل ذا رأي وتجربة فهو داهية، فإذا جال بقاع الأرض واستفاد منها فهو باقعة، فإذا نقب في البلاد واستفاد العلم والدهاء فهو نقاب، فإذا كان ذا كيس ولب ونكر فهو عض،وإذا كان حديد الفؤاد فهو شهم، فإذا كان صادق الظن جيد الحدس فهو لوذعي، فإذا كان ذكيا متوقدا مصيب الرأي فهو ألمعي، فإذا ألقي الصواب في روعه فهو مروع ومحدث."[149]

ويتضح لنا من كل هذا أن سيميائية الذهن تنبني على مجموعة من الوحدات الدلالية الكبرى والصغرى، والتي يمكن حصرها في ما يلي: العقل- الفهم- التذكر- المعرفة- المنطق- الثقافة- العلم- الكفاءة- الحفظ- الذكاء- الفطنة- الانتباه- الحدس- التخيل- التخييل- التدبر- التصور- الشك- التفكير- الافتراض- الاحتمال- الإدراك- النفس المفكرة- الاعتقاد- الدهاء- الرأي- النظر- اللب- الظن... ويعني هذا أن الذهن يرتبط بما هو ثقافي وسيكولوجي، ويقابل ماهو عاطفي وانفعالي ووجداني واستهوائي وكلامي ونفسي وحركي.[150]

والمقصود من كل هذا أن الفاعل لا يمكن أن ينجز الأدوار داخل سياق نصي ما أو ضمن برنامج سردي إلا إذا تم تحفيزه وتطويعه من قبل المرسل، نظرا لما يمتاز به الفاعل من قدرات وكفاءات ضمنية وظاهرة، ليقوم بأداء مجموعة من التجارب الصراعية الحاسمة للحصول على الموضوع المرغوب فيه. وبعد ذلك، يتم مكافأته سلبا (العقاب) أو إيجابا(الإشادة به تنويها وافتخارا، والاعتراف به اعتمادا على المعايير المعرفية (معرفة الموضوع، وليس باستهداف موضوع القيمة) والتداولية (نابعة من كل العوالم القيمية الممكنة كتمثل المعيار الأخلاقي والديني مثلا).

---

[148]- ابن منظور: **لسان العرب**، دار صبح ببيروت، وإديسوفت بالدار البيضاء، الجزء الخامس،الطبعة الأولى سنة 2333م، ص:31؛

[149]- الثعالبي: **فقه اللغة وسر العربية**،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، بدون توثيق لتاريخ الطبعة، ص:914؛

[150]-A regarder: **Dictionnaire encyclopédique**, Editions: Philippe Auzou, 2003, p: 983 ;

بيد أن الفاعل لا يمكن أن يحقق التواصل مع العالم الخارجي أو عالم الفعل والعمل والأشياء، إلا إذا كان ذاتا استهوائية (سيميائية الأهواء عند كريماص وجاك فونتاني) تعبر عن مجموعة من انفعالاتها الوجدانية ورغباتها النفسية وأحاسيسها الداخلية (الحب- الكراهية- السعادة- الشقاء- الحزن- الفرح- الهم - راحة البال...). وبالتالي، لا يمكن للذات الفاعلة أن تعبر عن مشاعرها ورغباتها وانفعالاتها الاستهوائية للآخر ضمن الواقع الموضوعي إلا عبر الكلام التداولي نطقا وصمتا(سيميائية الكلام عند محمد الداهي)، وذلك للتأثير فيه وإقناعه سلبا أو إيجابا. بيد أن الذات الفاعلة لا يمكن أن تعبر عن انفعالاتها، وتتكلم عن آرائها، وتفصح عن حاجياتها وأهوائها، إلا بعد استخدام الذهن والتفكير والمنطق، وتبادل الآراء بين الطرفين المتواصلين(سيميائية الذهن عند جميل حمداوي). بيد أن ما يلاحظ أن الذات لا تتكلم أو تعبر عن انفعالاتها ومشاعرها إلا بعد استعمال العقل والتفكير، وتجريب آليات الذهن، وإلا سيكون سلوك الفاعل سلوكا عشوائيا ومضطربا وغير مسؤول. ويعني هذا أن الذهن قد يسبق الفعل والهوى والكلام الناطق والصامت أو يتوسطهم أو يتأخر عنهم:

ونوضح ذلك بهذه الخطاطة السيميائية التالية:

أ- **هوى←ذهن ←كلام←فعل**

ب- **فعل←ذهن←كلام← هوى**

ت- **فعل←هوى←ذهن←كلام**

ث- **فعل←هوى←كلام←ذهن"**[151]

وهنا، أربع تجارب سيميائية، فالتجربة الأولى نمثل لها بعاشق يريد أن يعبر لعشيقته عن مشاعره الاستهوائية والانفعالية، فيلتجئ أولا إلى استشارة العقل والذهن والمنطق والنفس المفكرة، فعندما يتلقى الأوامر الإيجابية، يضطر الفاعل العاشق إلى استعمال الكلام نطقا أو صمتا، وذلك للانتقال إلى الفعل وتحقيق التجربة، وذلك بغية التعارف والتواصل، وإشباع الرغبات الوجدانية، وإرضاء الميولات الذهنية.

وقد تكون هناك تجربة غرامية أخرى تستوجب من الفاعل العاشق أولا أن يدخل في تجربة الفعل والعمل والتواصل مع المحبوبة، ولا يلتجئ إلى إظهار رغباته الوجدانية، والتعبير عن نوازعه الاستهوائية، إلا بعد استشارة الذهن والعقل، والانتقال إلى توظيف الكلام نطقا وصمتا.

وقد تتطلب التجربة العاطفية في حالة أخرى، خاصة إذا كانت فعلا وممارسة، أن يعبر العاشق عن كل انفعالاته الاستهوائية، وذلك عبر مخاطبة النفس المفكرة، والاستعانة، بالتالي، بالكلام نطقا وصمتا.

---

[151]- د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2333م، ص: 01؛

بيد أن هناك تجربة سيميائية أخرى تتمثل في أن الفعل الغرامي لا يتحقق واقعيا إلا بوجود مشاعر انفعالية واستيهامية، معضدة بالكلام نطقا وصمتا، والاحتكام، بعد ذلك، إلى لغة العقل والمنطق والذهن لتقويم التجربة، والحكم على آثارها سلبا أو إيجابا.

ونستنتج، مما سبق، بأن السيميائيات قد تعاملت مع الشخصية والشخص على ضوء رؤية نحوية ولسانية، مستبدلة هذين المفهومين القاصرين بمفاهيم أكثر تجريدا وعمقا وعلمية كالعامل والفاعل والممثل والمؤدي. بيد أن النموذج الكريماصي الذي يتوقف عند الدور العاملي والتيماتيكي والتصويري يجعل من سيميائية كريماص عبارة عن خطاطة شكلية صورية محدودة وعقيمة، على الرغم من طابعها الكوني المجرد والعام. لكن هناك من حاول إثراء البنية العاملية والفاعلية بالبحث عن أدوار أخرى للفاعل، فأصبحنا نتحدث عن الدور العاملي، والدور التيماتيكي، والدور التصويري، والدور الانفعالي الاستهوائي، والدور الأخلاقي، والدور الكلامي التلفظي، والدور الذهني العقلي. ويمكن الحديث في المستقبل عن أدوار سيميائية أخرى.

بيد أن هذا التحليل السيميائي الكريماصي يبدو قاصرا وجزئيا في تناول مشكل الشخصية والبطل، فلابد، إذاً، من إغنائه بآراء وتصورات فليب هامون P.Hamon، والتي تدرس الشخصية من حيث الدال والمدلول، ويمكن الانفتاح في إطارها عن المرجع والمقصدية التداولية بكل مستوياتها وأبعادها في دراسة الشخصية الروائية مثلا.

وقد تنبه بعض الدارسين إلى أهمية مشروع فليب هامون في التقعيد لسيميائية الشخصية كما نجد ذلك واضحا لدى الباحث المغربي حسن بحراوي الذي يقول:" إن أهم وأغنى التيبولوجيات الشكلية من الناحية الإجرائية هي تلك التي يقترحها فليب هامون في دراسته اللامعة حول القانون السيميولوجي للشخصية... وأهمية تيبولوجية هامون تأتي من كونها قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار(أرسطو – لوكاش- فراي- إلخ...)، ولا تتوسل بالنموذج السيكولوجي أو النموذج الدرامي أو غيرهما من النماذج المهيمنة في التيبولوجيات السائدة."[152]

ويؤيد هذا الطرح أيضا الباحث السيميائي المغربي الدكتور سعيد بنكراد مؤكدا أنه:" في ضوء هذه الملاحظات، يمكن القول: إن مقترحات كريماص فيما يتعلق بدراسة الشخصية لا ترقى إلى ما يطرحه بناء الشخصية من أبعاد تتجاوز بكثير مشكلة الصياغة التجريدية الخاصة بالبنيات العاملية وتنويعاتها المتعددة. ولقد كان لفليب هامون، الفضل الكبير في اقتراح دراسة بالغة الجدة للشخصيات، وهي دراسة

---

[152] – د. حسن بحراوي: نفس المرجع، ص:293؛

تنطلق من مجموعة من العناصر التي أغفلتها نظرية كريماص. ومع ذلك، لا يمكن النظر إلى مقترحات هامون باعتبارها تشكل نقيضا لما جاء به كريماص، بل يجب النظر إليها باعتبارها إغناء وإثراء لتصورات كريماص انطلاقا من موقع تحليلي جديد."[153]

وهكذا، نرى أنه من اللازم توسيع نظرية كريماص فيما يتعلق بالعوامل والفواعل، وذلك بالبحث عن مشاريع سيميائية مختلفة، والتنقيب عن أدوار أخرى يقوم بها العامل أو الفاعل داخل النص الروائي على سبيل الخصوص، مع تلقيح هذه النظرية بتصورات فليب هامون، وتعضيدها باقتراحاته القيمة التي تهدف إلى بناء قانون سيميولوجي للشخصية، يجمع في طياته بين الدال والمدلول.

[153] - د. سعيد بنكراد: **السيميائيات السردية**، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2339م، ص:996-923.

الفصل السابع

سيميولوجية الشخصية الروائية
على ضوء مقترحات فليب هامون



من المعروف أن مكون الشخصية من أهم المكونات الغامضة في نظرية الأدب وشعرية الأجناس، والتي يصعب دراستها بطريقة علمية موضوعية؛ نظرا لما تطرحها من مشكلات شائكة على مستوى التحليل والوصف والمقاربة.

ومن ثم، فقد اخترت أن أقدم للقارىء طريقة التعامل مع الشخصية الروائية على ضوء المنهجية السيميائية، معتمدا في ذلك على مفاهيم فيليب هامون Philippe Hamon، وذلك في دراسته للشخصية دالا ومدلولا، مستفيدا أيضا من السيميائيات السردية لدى كريماس، ووجوزيف كورتيس، وجماعة أنتروفيرن، وذلك قدر الإمكان، من أجل دراسة الرواية دراسة بنيوية شكلانية لمعرفة كيفية انبثاق المعنى وانجلائه، وتحديد طرائق تحققه نصا وتمظهرا، وتحيينه على مستوى البنية السطحية والبنية العميقة.

بادىء ذي بدء، لابد للباحث أن يحدد بدقة مضبوطة في دراسته السيميائية التطبيقية مفهومه للشخصية الروائية، وذلك بذكر مجمل التصنيفات التي انصبت على الشخصية سواء أكانت تصنيفات مضمونية أم شكلية. وبعد ذلك، يتناول مفهوم الشخصية الروائية كما يراها فليب هامون، وذلك في مقاله الذي خصصه لسيميولوجية الشخصية.

تجمع آراء النقاد على مدى الغموض الذي يكتنف مقولة الشخصية، وقد أشار فيليب هامون في أكثر من مرة في مقاله: " **من أجل قانون سيميولوجي للشخصية**"، بأن الدراسات الحديثة قد لاحظت أن مقولة الشخصية ظلت وبشكل مفارق إحدى المقولات الأشد غموضًا في الشعرية[154]. وتقول فيرجينيا وولف سنة 9622م:" دعونا نتذكر مدى قلة ما نعرفه عن الشخصية".[155]

هذا، وإنّ ما ميز فيليب هامون عن غيره من النقاد والدارسين في موضوع (الشخصية الروائية)، هو تخصيصه مقالاً خاصًا شاملاً، كاقتراح لمفهوم الشخصية، وتبيان إجراءات نظرية وتطبيقية لتحليلها على مستوى الدال والمدلول. كما أنه استفاد من آراء مختلفة ومتنوعة، محاولا في ذلك التوفيق بينها. وقد تحدث فيه عن العلامات و أنواعها، و مفهوم الشخصية وأصنافها. ثم، انـــتــقـــل إلى تحليل ثلاثة محاور أساسية، وهي: مدلول الشخصية، ومستويات وصف الشخصية، ودال الشخصية. وقد حدد هذه المحاور على ضوء تحليل الشخصية الروائية:" بوصفها وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف. أي من حيث هي

[154]- انظر: فليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى سنة 9663م، الهامش: ص:20؛

[155]- د. حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9663م، ص:234؛

دال ومدلول، وليس كمعطى قبلي وثابت".[156]

ومن ثم، فهذا التصور يشكل لبّ بحثه حول مقولة الشخصية، وقد قدم من خلاله مجموعة من الإجراءات النظرية التي تساعد الدارس في تحديد معالم الشخصية، مدعمة بجداول نموذجية لتصنيف المعلومات المعطاة، في محاور المواصفات، و محاور الوظائف. بالإضافة إلى جدول خاص آخر، تُـحدد فيه المواصفات والوظائف، وذلك تبعا لكيفية الحصول عليها في ثنايا النص، هل هي: مواصفة وحيدة، أو مكررة، أو احتمال وحيد، أو احتمال مكرر، أو فعل وحيد، أو مكرر.

ومن هنا، يدرس فليب هامون الشخصية من منظور لساني نحوي قائم على ثنائية العلامة السوسيرية: الدال والمدلول على غرار البنيويين كرولان بارت، وكريماس، وتزتيفان تودوروف، وكلود بريمون مثلا. ويعني هذا أن فليب هامون يتوقف عند وظيفة الشخصية من الناحية النحوية، " فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهل عليه، بعد ذلك، المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي(للشخصية). بل، إن فيليب هامون يذهب إلى حد الإعلان عن أن مفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا محضا، وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية.

ومن هذه الناحية، يلتقي مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية، حيث ينظر إليها كمورفيم فارغ في الأصل، سيمتلئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص. فالظهور الأولي للشخصية في السرد الكلاسيكي سيشكل شبيها ببياض دلالي أو شكل فارغ تأتي المحمولات المختلفة لملئه، وإعطائه مدلوله عن طريق إسناد الأوصاف، والحديث عن الانشغالات الدالة للشخصية أو دورها الاجتماعي الخاص. على أن مدلول الشخصية، أو قيمتها إذا أردنا استعمال المصطلح السوسيري، لا ينشأ فقط من تواتر العلامات والنعوت والأوصاف المسندة للشخصية، ولا من التراكمات والتحولات التي تخضع لها قبل أن تستقر في وضع نهائي آخر النص، ولكن المدلول يتشكل أيضا من التعارضات والعلاقات التي تقيمها الشخصيات داخل الملفوظ الروائي الواحد. ويعني هذا الأمر من وجهة نظر بنيوية أن لا نسعى دائما إلى المطابقة بين الشخصية ومدلولها، فهي وإن كانت متوفرة على مدلول بارز لا نزاع فيه من غير الطبيعي اختزالها إلى مجرد مدلول.".[157]

ومن هنا، ففليب هامون يدرس الشخصية الروائية من حيث الدال والمدلول على حد سواء، معتمدا في

---

156 - د. حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص:290؛

157 - د. حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص:290-291؛

ذلك على الجداول الوصفية الكمية والنوعية، مع تقديم أنواع معينة من الشخصيات(المرجعية، والواصلة، والتكرارية)، وطرح مجموعة من المعايير والمقاييس التي يتم بها تحديد الشخصية المحورية والشخصية البطلة والشخصيات المقابلة أو المساعدة.

ومن المعلوم، فلقد صنفت الشخصية في مجال الأدب والنقد واللسانيات تصنيفات عدة. فمن بين هذه التصنيفات، نستحضر تصنيف جورج لوكاش الذي يقسم الشخصية في كتابه:" **نظرية الرواية**" [158] إلى: الشخصية المثالية، والشخصية الرومانسية، والشخصية المتصالحة. وهناك، تصنيف مشيل زيرافا Michel Zirrafa، والذي يميز بدوره بين الشخص والشخصية، والشخصية المنجزة وغير المنجزة، وتصنيف لوسيان كولدمان Lucien Goldmann القائم على البطل الإشكالي والبطل الملحمي، وتصنيف فورستر Forster بين الشخصية البسيطة والشخصية المعقدة، وبين الشخصية الديناميكية النامية والشخصية الساكنة الثابتة.

وهناك، تصنيفات حديثة بنيوية وسيميائية كما نجد عند فلاديمير بورب B.Propp، والذي يستدعي في تصنيفه سبع شخصيات محورية، وهي: المعتدي، والواهب، والمساعد، والأميرة، والموكل، والبطل، والبطل المزيف. أما المحلل السيميائي كريماس، فيصنف الشخصيات ضمن التصور السيميائي العاملي إلى ست شخصيات أساسية، وهي: المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع، والمساعد والمعاكس.

ومن جهة أخرى، يصنف كلود بريمون C.Bremond الشخصية إلى فاعلة ومنفعلة، أما فليب هامون، فيصنفها إلى ثلاث فئات: شخصيات مرجعية، وشخصيات واصلة، وشخصيات تكرارية.[159]

هذا، ويقترح فيليب هامون بعض المبادئ العامة لدراسة الشخصية الروائية، يرى أنها تجنب الدخول في متاهات الالتباس والغموض الذي تلحق الدراسة التقليدية التي تعتمد على التحليل النفسي أو التاريخي أو الاجتماعي. وقد اعتبرها الباحث المغربي حسن بحراوى من أهم وأغنى التبولوجيات الشكلية من الناحية الإجرائية، قائلا:" إن أهم وأغنى التيبولوجيات الشكلية من الناحية الإجرائية هي تلك التي يقترحها فليب هامون في دراسته اللامعة حول القانون السيميولوجي للشخصية... وأهمية تيبولوجية هامون تأتي من كونها قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار(أرسطو – لوكاش– فراي–الخ...)، ولا تتوسل بالنموذج السيكولوجي أو النموذج الدرامي أو غيرهما من النماذج

---

[158] – جورج لوكاش: **نظرية الرواية**، منشورات التل، ترجمة: الحسين سحبان، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9655م؛

[159] – للاستزادة، انظر: د. حسن بحراوي: نفس المرجع، ص:292- 229؛

المهيمنة في التيبولوجيات السائدة."[160]

ويؤيد هذا الطرح أيضا الباحث السيميائي المغربي سعيد بنكراد مؤكدا أنه:" في ضوء هذه الملاحظات، يمكن القول: إن مقترحات كريماس فيما يتعلق بدراسة الشخصية لا ترقى إلى ما يطرحه بناء الشخصية من أبعاد تتجاوز بكثير مشكلة الصياغة التجريدية الخاصة بالبنيات العاملية وتنويعاتها المتعددة. ولقد كان لفليب هامون، الفضل الكبير في اقتراح دراسة بالغة الجدة للشخصيات، وهي دراسة تنطلق من مجموعة من العناصر التي أغفلتها نظرية كريماس. ومع ذلك، لا يمكن النظر إلى مقترحات هامون باعتبارها تشكل نقيضا لما جاء به كريماس، بل يجب النظر إليها باعتبارها إغناء وإثراء لتصورات كريماس انطلاقا من موقع تحليلي جديد."[161]

ويعني هذا أن البنية العاملية السيميائية عند كريماس تتسم بنوع من الرتابة التجريدية، وتنماز أيضا بالجمود الشكلي والتحليل الميكانيكي الآلي. كما تمتاز بقصورها المنهجي في التعامل مع الشخصية، والذي يستوجب فعلا دراستها من الداخل والخارج، دالا ومدلولا ووظيفة. زد على ذلك، فإن منهجية كريماس العاملية لا تهتم بجميع المكونات التي تنبني عليها الشخصية. لذا، فهي تصلح أكثر للخرافة والنصوص السردية الأسطورية أكثر مما هي صالحة بشكل دائم للرواية.

ويمكن تصنيف الشخصية الروائية حسب فيليب هامون إلى ثلاث فئات:

9- الشخصيات المرجعية: وهي حسب فليب هامون Philippe Hamon شخصيات تحمل علامات مرجعية وإحالية، مثل: "شخصيات تاريخية (نابليون الثالث في " ريشيليو" عند ألكسندر دوما)، وشخصيات أسطورية (فينوس، زوس)، وشخصيات مجازية(الحب، الكراهية)، وشخصيات اجتماعية(العامل، والفارس، والمحتال). تحيل هذه الشخصيات كلها على معنى ممتلئ وثابت، حددته ثقافة ما. كما تحيل على أدوار وبرامج، واستعمالات ثابتة. إن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة(يجب أن نتعلمها ونتعرف عليها). وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين، فإنها ستشتغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للإيديولوجيا، الأكليشيهات أو الثقافة. إنها ضمانة لما يسميه بارت بأثر الواقعي، وعادة ما تشارك هذه الشخصيات في التعيين المباشر للبطل..."[162]

---

[160] - د. حسن بحراوي: نفس المرجع، ص:293؛

[161] - د. سعيد بنكراد: **السيميائيات السردية**، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2339م، ص:996-923؛

[162]- فليب هامون: فليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى سنة 9663م، الهامش: ص:21؛

2- **الشخصيات الواصلة**: تعد الشخصيات الواصلة حسب فيليب هامون دليلا: " على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص: شخصيات ناطقة باسمه، جوقة التراجيديا القديمة، والمحدثون السقراطيون، وشخصيات عابرة، ورواة وما شابههم، واطسون بجانب شارلوك هومز، وشخصيات رسام، وكاتب، وساردون، ومهذارون، وفنانون، الخ...."[163]

8- الشخصيات التكرارية: فيما يتعلق بهذه الفئة- يقول فيليب هامون- بأن:" مرجعية النسق الخاص للعمل وحدها كافية لتحديد هويتها، فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكير، بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة كجزء من الجملة، كلمة، فقرة. ووظيفتها وظيفة تنظيمية وترابطية بالأساس. إنها بالأساس علامات تشحذ ذاكرة القارئ، إنها شخصيات للتبشير، و شخصيات لها ذاكرة، إنها تقوم بنذر أو تأويل الإمارات الخ. إن الحلم التحذيري، ومشهد الاعتراف والتمني، والتكهن، والذكرى، والاسترجاع، والاستشهاد بالأسلاف، والصحو، والمشروع، وتحديد برنامج، كل هذه العناصر تعد أفضل الصفات، وأفضل الصحو لهذا النوع من الشخصيات. "[164]

ويرى سعيد بنكراد بأن هذا النوع من الشخصيات غالبا ما يتطابق:" مع الشخصيات الإخبارية التي يوليها بروب أهمية كبيرة، والتي تستخدم كضمانة للربط بين الوظائف: ما بين اختطاف الأميرة، ورحيل البطل، يجب أن تكون هناك شخصية مخبرة، قامت بإخبار البطل باختطاف الأميرة. إن هذه الشخصيات تشكل منظمات للحكاية".[165]

ويلاحظ فليب هامون على هامش هذه التصنيف الشكلي: " أن بإمكان أية شخصية أن تنتمي في نفس الوقت أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث ؛ لأن كل وحدة فيها تتميز بتعدد وظائفها ضمن السياق الواحد".[166]

ومن جهة أخرى، يتعامل فليب هامون مع الشخصية باعتبارها دالا من خلال سرد أوصافها الخارجية والداخلية، وذكر اسم العلم الشخصي، وتحديد الضمير، والتركيز على البعد البلاغي مقابل البعد الحرفي. ويتحدد دال الشخصية في الرواية، وذلك من خلال المكون الوصفي القائم على البعد الجسدي، والبعد النفسي، والبعد الأخلاقي، والبعد الاجتماعي، بالإضافة إلى دال اسم العلم الذي يقوم بدور هام في تحبيك الرواية.

---

[163]- فليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص:21؛

[164]- فليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص:22؛

[165]- فليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، الهامش: ص: 22؛

[166]- د. حسن بحراوي: المرجع السابق، ص:294؛



ومن المعروف جيدا أن اسم العلم الذي يتكون في الثقافة العربية من الاسم الشخصي والكنية واللقب، غالبا ما يحمل دلالات سيميائية عدة حسب السياق، وحسب المسار الدلالي والمعجمي داخل النص أو المتن الروائي. ولقد اهتم به اللسانيون والمناطقة والسيميائيون ونقاد الأدب ؛وذلك لما يحمله اسم العلم من دلالات ووظائف نصية ومرجعية وتخييلية[167]. ويقول في هذا النطاق الباحث المغربي حسن بحراوي:" يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون مناسبة ومنسجمة، بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها. ومن هنا، مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية. وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دائما من دون خلفية نظرية، كما أنها لا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز، وإذاً، فهو يتحدد بكونه اعتباطا، إلا أننا نعلم أيضا أن درجة اعتباطية علامة ما أو درجة مقصديتها يمكن أن تكون متغايرة ومتفاوتة ولذلك، فمن المهم أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف وهو يخلع الأسماء على شخصياته."[168]

وإذا كانت الشخصية في الرواية الواقعية مع بلزاك وفلوبير وستاندال ونجيب محفوظ وعبد الرحمن شوقي وعبد الكريم غلاب والطاهر وطار تحمل أسماء علمية إنسانية تمييزا وتفريدا وتخصيصا، فإن الشخصية في الرواية الجديدة لم تعد تحمل في طياتها اسما علما، بل أصبحت هذه الشخصية كائنات مشيأة ومرقمة ومستلبة بدون اسم ولا هوية، كما نجد ذلك واضحا وجليا في روايات كافكا مثلا.

ومن هنا، أصبح اسم العلم للرواية ضرورة ملحة للتدليل على طبيعة الشخصية، ورصد سلوكها الوظيفي داخل المتن الروائي، وإبراز تصرفاتها كيفا وكما. ومن هنا، " فإن معظم المحللين البنيويين للخطاب الروائي قد أصروا على أهمية إرفاق الشخصية باسم يميزها، ويعطيها بعدها الدلالي الخاص. وتعليل ذلك عندهم أن الشخصيات لابد وأن تحمل اسما، وأن هذا الأخير هو ميزتها الأولى، لأن الاسم هو الذي يعين الشخصية، ويجعلها معروفة وفردية. وقد يرد الاسم الشخصي مصحوبا بلقب يميزه عن الآخرين الذين يشتركون معه في الاسم نفسه، كما يزيد في تحديد التراتب الاجتماعي للشخصية الذي تخبرنا عنه المعلومات حول الثروة أو درجة الفقر. بل إن المعلومات التي يقدمها الروائي عن المظهر الخارجي للشخصية وعن لباسها وطبائعها وحتى عن آرائها تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤشر عليها الاسم

---

[167]- فليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى سنة 9663م، الهامش: ص:20؛

[168]- د. حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9663م، ص:214؛

الشخصي بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها، وتقود القارئ في قراءته للرواية"[169]

ومن الضروري دراسة العلم، وذلك صوتيا، وإيقاعيا، وصرفيا، ودلاليا، ونحويا، وبلاغيا، وأيقونيا، في شكل فونيم، ومورفيم، ومونيم أو ليكسيم؛ لأن اسم العلم أمير الدوال، فإيحاءاته غنية، وعلاماته اجتماعية واستعارية وثقافية ورمزية.[170]

ويجب علينا أن نعرف الطريقة التي يستخدمها الروائي في توظيفه لاسم العلم، وما يحمله هذا الاسم من إحالات دلالية ومرجعية، أو يدرسون كما قال أيان وات:" الطريقة الخاصة التي يعلن بها الروائي عن قصده تقديم شخصية ما على أنها فرد معين، وذلك بتسمية الشخصية بالطريقة ذاتها، التي يسمى بها الأفراد في الحياة الاعتيادية".[171]

وتحضر الشخصية داخل النص الروائي كذلك عبر مجموعة من الضمائر التفاتا وسردا وحكيا، فتنتقل الشخصية عبر ضمائر التكلم والغياب والخطاب. وتمارس هذه الضمائر لغة الإحالة والاتساق، والانسجام والتواصل بين المحيل والمحال عليه، وتنتقل الشخصية عبر مجموعة من الضمائر، فترتبط بضمائر التعظيم والاحترام (أنت/ бous)، أو بضمائر المساواة العادية(أنتtu).

وتنتقل الشخصية أيضا على مستوى التجنيس الأدبي والأسلوبي من ضمير المتكلم الذي يرتبط بالمنولوج أوالتذويت أو الحوار الداخلي إلى ضمير الغائب القائم على السرد و الأسلوب غير المباشر، وذلك عبر ضمير الخطاب المبني على الحوار والأسلوب المباشر. وتساهم الضمائر المعوضة لأسماء الأعلام في خلق غموض الشخصية، وخلق إبهامها، وازدياد التباسها فنيا وجماليا ودلاليا.

وغالبا ما يسقط الضمير الشخصية في المنولوج والمناجاة والحوار الداخلي، ويخرج الرواية من طابعها البوليفوني السردي القائم على التعدد الصوتي إلى المنولوجية، أو ما يسمى أيضا بالخطاب المذوت الذي يقربنا من أدب الاعترافات والسيرة الذاتية و أدب اليوميات والمذكرات والمنشورات الاجتماعية والسياسية.

وهكذا، تشكل الضمائر سمة ضعيفة في تشكيل الشخصية الروائية، وإظهارها دالا ومدلولا، بالمقارنة مع

---

[169]– د. حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**،**ص**:**217-218**؛

[170] – فليب هامون: **سيميولوجية الشخصية الروائية**، ص:20، الهامش؛

[171]– أيان وات: **ظهور الرواية الإنجليزية**، ترجمة: يوسف يوئيل، الموسوعة الصغيرة، العراق، العدد:45، السنة:9653، ص:95؛

اسم العلم الشخصي الذي يفردها، ويميزها عن باقي الشخصيات الأخرى. ويعني هذا أن الضمائر تبهت الشخصيات، وتهمشها دلاليا ومقصديا، على عكس اسم العلم الذي يرفعها شأنا وقيمة وشأوا وهوية.

وهنا، لابد من الإشارة إلى علاقة الضمير بالرؤية السردية أو المنظور السردي. وفي هذا الإطار، يقول فليب هامون:" وقد يكون مفيدا، من جهة أخرى، دراسة توزع سمة الشخصية وفق زاوية الرؤية أو التصويغ التي يسلطها السارد على الشخصية."[172]

وإذا كانت الرواية الكلاسيكية والرومانسية والواقعية تكثر من ضمائر الغياب والرؤية من الخلف، فإن الرواية المنولوجية أو النفسية أو الرواية الجديدة تستعمل كثيرا ضمير المتكلم والرؤية " مع" أو الرؤية من الداخل، في حين نجد أن الرواية التجريبية تستعمل ضمير المخاطب من البداية حتى النهاية، فتستعمل إما الرؤية من الخلف وإما الرؤية من الخارج.

زد على ذلك، تخضع أسماء الأعلام اسما وكنية ولقبا لخاصية التضمين والإيحاء والترميز والانزياح. ويعني هذا أن كثيرا من الأسماء العلمية تخرج من بعدها التقريري التعييني إلى بعدها المجازي الاستعاري الإيحائي. أي: إن أسماء العلم تتخطى المرجعية الواقعية، وتتلبس أدوارا بلاغية وفنية وجمالية قائمة على التشبيه والكناية والمجاز والاستعارة والترميز والأسطرة. وبالتالي، فاسم العلم خاضع كذلك لمنطق التشخيص البلاغي والتصوير المجازي والصفات الوصفية. وكما قال كلود ليفي شتراوس بأن اسم العلم:" يشكل بالنسبة للفكر الأهلي استعارة للشخص"[173]، أو كما قال رولان بارت بأن اسم العلم:" إيحاءاته غنية، إنها اجتماعية ورمزية"[174].

هذا، ويتشكل مدلول الشخصية في الخطاب الروائي عن طريق رصد الصور الغرضية، وتبيان السمات المعجمية والمقومات التشاكلية، وتصنيف الشخصيات حسب عدة محاور دلالية، وعبر معايير كمية ونوعية. ويعني هذا أن النص الروائي يحمل في طياته حقولا معجمية، وتيمات دلالية محورية، وسياقات دلالية تتحكم في البنية العميقة للنص، وتشكل معناه، وذلك من خلال استخلاص المعاجم القاموسية، ومختلف الصور الدلالية، ورصد المقومات والسمات الدلالية المشتركة أو المختلفة.

وتصنف الشخصيات في الخطاب الروائي من خلال منظور فليب هامون حسب جداول ومحاور دلالية تصنيفية، وتتحدد هذه المحاور في مايلي:

---

172 - فليب هامون:**سيميولوجية الشخصيات**، ص:22؛

173 - فليب هامون:**سيميولوجية الشخصيات**، الهامش، ص:20؛

174 - انظر: فليب هامون:**سيميولوجية الشخصيات**، الهامش، ص:20؛





* محور الجنس.

* محور الأصل الجغرافي.

* محور الأيديولوجيا.

* محور الثروة.

- مواصفات الشخصيات[175] -

المحاور / الشخصيات	اسم العلم	الجنس	الأصل الجغرافي	الإيديولوجيا	المال
ش9					
ش2					
ش8					
ش1					
ش5					
ش6					
ش7					
ش8					

كما تتحد الشخصيات بواسطة وظائفها وأدوارها، كما يتضح ذلك في جدول الوظائف، وتتبين الشخصيات من خلال أفعالها وتصرفاتها، بل يمكن التمييز بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية اعتمادا على معيار كمية الوظائف والأفعال، ولابد من مراعاة التراتبية الهرمية في هذين التصنيفين: الوصفي والوظائفي بالاعتماد على خاصيات: التدريج، والتعارض، والمقاييس الكمية والنوعية، مع

175 - فليب هامون:**سيميولوجية الشخصية الروائية**، ص:00؛



التمييز الضروري بين الكينونة والفعل لدى الشخصية الروائية، بين توصيف ووظيفة، بين إيضاحات قصصية وإيضاحات وصفية [176].

- جدول الوظائف [177]–

وظائف الشخصيات	الحصول على مساعد	توكيل	قبول تعاقد	الحصول على معلومات	الحصول على متاع	مواجهة ناجعة
ش9						
ش2						
ش0						
ش1						
ش2						
ش3						
ش4						
ش5						

وإذا انتقلنا إلى طرائق تقديم الشخصية، فالشخصية تقدم من خلال صيغ متعددة، فيكون ذلك عبر المؤلف بنحو غير مباشرة، أو عبر الوصف والتقديم الذاتي Auto- description، أو عبر الآخرين، أو بواسطة الوظائف والأدوار المنجزة. ويتم تعريف الشخصية حسب فيليب هامون بواسطة مقياسين:

– **المقياس الكمي:** وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية. أي تواتر معلومة تتعلق بشخصية مرصودة بشكل صريح داخل النص.

[176] – دليلة مرسلي وأخريات: **مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص**، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9652م، ص:932؛

[177] – فليب هامون:**سيميولوجية الشخصية الروائية**، ص:01؛

- **المقياس النوعي:** أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها. ويعني هذا أنه ضمن هذا المعيار سنتساءل: هل هذه المعلومة المتعلقة بكينونة الشخصيات معطاة بطريقة مباشرة من طرف الشخصية نفسها، أو بطريقة غير مباشرة، من خلال تعاليق شخصيات أخرى أو من طرف المؤلف، أم أن الأمر يتعلق بمعلومة ضمنية تم الحصول عليها من خلال فعل الشخصية ونشاطها.[178]

وقد طرح فليب هامون جدولا لمعرفة تردد الشخصيات على مستوى الكمي والكيفي كما في هذا المخطط، وذلك لمعرفة خاصيات: التراكم والتواتر والتكرار:

أنماط وتحديدات الشخصيات	أسماء الأعلام	مواصفة وحيدة أ	مواصفة مكررة ب	احتمال وحيد ج	احتمال مكرر د	فعل وحيد هـــ	فعل مكرر و
ش9							
ش2							
ش8							
ش1							
ش5							
ش6							
ش7							
ش8							

تشير رموز (ج- د-هـــ - و) إلى التواتر والوظيفية، بينما رموز (أ- ب) إلى المواصفة والوحدانية والاحتمال.

ومن هنا، فمدلول الشخصية ينبني في الحقيقة بفعل التكرار، والتراكم، والتحول، وبفعل التعارض مع

[178] - فليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص:04؛

أشخاص آخرين.[179]

وينبني المستوى السيميائي لأفعال الشخصيات داخل المتن الروائي على رصد مجموعة من الوظائف السردية، وتحديد البنية العاملة، والمرور إلى المربع السيميائي، وذلك عبر المسار المعجمي أو الدلالي. ويعني هذا أن الشخصية عند "فيليب هامون" تعد علامة مورفيم فارغ إلى أن تملأ وتحشو بدلالات سياقية نصية. إن هذا التحديد يستدعي ـــ في رأيه ـــ مقولة:" **مستويات الوصف**". فالشخصيات تربطها بالشخصيات الأخرى علاقات من مستويين: من مستوى أعلى (وحدات قد تكون أكثر عمقا أو تجريدًا). مع أخرى من مستوى أدنى (الصفات المميزة المكونة للعلامة).

وقد اقترح فليب هامون ثلاثة نماذج للتحليل. نموذج "بروب" ونموذج "سوريو" ونموذج "غريماس"، وأوضح من خلالها أن التحليل سيحاول إقامة نموذج عاملي منظم لكل مقطع سردي. وهنا لابد من التوضيح، بأن الباحث يمكن له أن يعتمد على نموذج كريماس من فينة إلى أخرى، مع العلم بأن كريماس ينظر إلى الشخصية منظورا نحويا سيميائيا، فقد تكون الشخصية عنده شخصا أو شيئا أو حيوانا أو مكانا أو فكرة مجردة...

وتتكون البنية البنية العاملية عند كريماس من ستة عوامل رئيسية، وهي: المرسل والمرسل إليه، وذلك على مستوى التواصل، ومن ذات وموضوع على مستوى الرغبة، ومن مساعد ومعاكس على مستوى الصراع. ويمكن أن يكون المرسل شخصا أو جمادا أو حيوانا أو فكرة مجردة. وبالتالي، ينبغي التعامل مع العامل سيميائيا من خلال منطق نحوي أصولي، يتكون من مسند وفاعل ومفعول به. أي: من وظيفة وذات وموضوع.

ولتحديد الشخصية الرئيسية أو المحورية أو الشخصية البطلة، لابد من تحديد مفهوم البطل، ورصد مجموعة من الثوابت البنيوية التي تميز البطل عن باقي الشخصيات الأخرى، وذلك عن طريق أربعة أنواع من التوصيفات الأساسية:

9- التوصيف التفاضلي،

2- التوزيع التفاضلي،

0- الاستقلال التفاضلي.

---

[179] – دليلة مرسلي وأخريات: **مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص**، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9652م، ص:932؛

1- الوظيفة الاختلافية أو التفاضلية.

وبناء على ماسبق، يرى فيليب هامون أن البطل يثير مشكلة كبيرة وعويصة في مجال الأدب والنقد واللسانيات والسيميائيات، نظرا لتداخل مجموعة من المفاهيم مع البطل، كالشخصية المحورية، والبطل الزائف، يقول هامون في هذا الصدد:" إن الأخذ بعين الاعتبار للعبة وعملية ظهور القواعد الجمالية والإيديولوجية في نص سردي ما يسمح بتطويق مشكلة البطل. وقليلة هي المفاهيم التي يكتنفها الغموض وقلة التحديد، وتلك حالة مصطلحي البطل والشخصية اللذين يستعملان عادة دونما تمييز بينهما. من هو بطل الحكاية؟ هل يمكننا الحديث عن البطل في حالة ملفوظ غير أدبي؟ ما هي المعايير التي نعتمدها في التمييز بين البطل والخائن أو البطل المزيف(بروب)، أو التمييز بين الشخصيات الشريرة، فكيف نميز بين السعادة والتعاسة، كيف نميز بين الفشل والانتصار، والأساسي عن الثانوي، كيف نميز بين الهبة الإيجابية والهبة السلبية؟ إن سيميولوجيا (وظيفية ومحايثة لموضوعها) أو منطق للشخصيات، قد لا تهتم بهذا المشكل وتحيله على:

9- سوسيولوجيا أو علم القيم (مشكلة استثمار القيم الإيديولوجية داخل ملفوظ ما هي مشكلة تتعلق – إذاً- بتلقي النص وبتحديد هوية وإسقاطات القارئ. إنها إذا متغيرات تاريخية وثقافية...

2- أسلوبية (تحيلنا هذه الفعالية على أساليب سطحية لا تدخل إلى اللعبة، البنية العاملية العميقة للملفوظ).

وبالفعل، فإن الأمر يتعلق بمغالاة وتصويغ للملفوظ بعوامل خاصة تركز على هذه الشخصية أو تلك بواسطة أساليب مختلفة."[180]

ومن المعلوم أن السيميائيات سواء عند كريماس أو فيليب هامون تشغل مفهوم البطل، والبطل المضاد، فالبطل هو الذي يحصل على موضوعه المرغوب فيه عبر مجموعة من الوضعيات الصعبة. وبالتالي، يستحق تمجيد المرسل، بعد أن أنجز كل توصيات وتعليمات المحفز الآمر أو الطالب. أما البطل المضاد أو المعاكس فهو بطل خائن وشرير يعاكس توجهات البطل الإيجابي عن طريق عرقلة مسيرته الوظائفية، وكل ذلك من أجل إبعاده عن الموضوع المرغوب فيه.

وتمتاز هذه الشخصية الخارقة بمقياس تفاضلي زائد، حيث يتعاطف معه القارئ أو المتلقي الذي يشترك معه في مجموعة من القيم والأفكار والإيديولوجيات، لأن البطل يمتلك مؤهلات قوية تؤهلة للوصول إلى

[180] - فليب هامون:**سيميولوجية الشخصيات**، ص:25-26؛



الموضوع – القيمة، وينجح في اجتياز اختبارات بكل نجاح سواء أكان اختبارا تأهيليا أو إنجازيا أو تقويميا.

ومن هنا، " فالبطل شخص كالآخرين مع إضافة واحدة، ظاهرة مغالاة، وتبئير بالنسبة للأشخاص الآخرين، تطرح مشكلة البطل مشكلة درجة."[181]

وتتحدد الشخصية المحورية أو البطل بمجموعة من الأوصاف التفاضلية أو الاختلافية، ككثرة الأوصاف، واستعمال المقياس التفاضلي، وتشغيل معايير التشاكل والتقابل، وذلك من خلال تفضيل الشخصية المحورية، بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى المساعدة أو المعاكسة تقابلا واختلافا.

ويحدد فليب هامون مجموعة من المواصفات الاختلافية التي تميز البطل أو الشخصية الرئيسية عن باقي الشخصيات الأخرى، من خلال توزيع مجموعة من القيم الخلافية التي تحدد بطولة الشخصية الرئيسية (البطل) من مقابلها من الشخصيات الأخرى المساعدة أو المعاكسة[182]. ويعني هذا أن:" لكل الشخصيات عدد من المواصفات. هذا التوصيف، بالنسبة للبطل، موسوم بالمغالاة. أضف إلى ذلك أن تكرارا في المواصفات يتيح الدلالة على محور المعنى (أو محاور) لدى الشخصية: جمال، غنى، التزام، الخ...". [183]

[181] – دليلة مرسلي وأخريات: **مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص**، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9652م، ص:932؛

[182] – فليب هامون:**سيميولوجية الشخصية الروائية**، ص:39-30؛

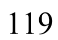
[183] – دليلة مرسلي وأخريات: **مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص**، ص:932؛





وإليكم جدولا تمثيليا لمواصفات البطل الروائي أو ما يسمى بالتوصيف التفاضلي للبطل بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى:

البطل أو الشخصية الرئيسية	الشخصيات الأخرى
- مشخص وتصويري	- لامشخص ولا تصويري
- يحصل على علامة بعد مغامرة(جرح مثلا).	- لايحصل على علامة.
- نسب أو سوابق معبر عنها	- لا وجود لنسب، وسوابق لا معبر عنها.
	- مجهول.
- ملقب- مكنى- مسمى	- غير موصوف جسديا.
- موصوف جسديا	- غير محفز سيكولوجيا.
- له أوصاف كثيرة ومحفز سيكولوجيا	
- مشارك وسارد للقصة	- مشارك بسيط في القصة
- له علاقة غرامية مع شخصية نسائية هامة(البطلة)	- ليست له علاقة غرامية محددة.
	- بدون لازمة.
- لازمة	- أبكم.
- مهذار	- قبيح.
- جميل-	- فقير.
- غني	- ضعيف
	- شيخ.
- قوي	- عامي.
- شاب	- ظهور في لحظات غير هامة (انتقال-





- نبيل - ظهور في اللحظات الحاسمة للحكاية(بداية/نهاية/ تجارب أساسية/ تعاقد بدئي). - ظهور مستمر - استقلالية الشخصية وتفردها	وصف) أو في أماكن غير موسومة. - ظهور وحيد أو على فترات مرفقة بشخصيات أخرى. - انعدام الاستقلالية

أما التوزيع التفاضلي المتعلق بالشخصية الروائية، فيقصد به تقدير لحظات ظهور الشخصية بصورة أكثر ترددا وتواترا في اللحظات المميزة في القصة [184]. ويتعلق الأمر هنا حسب فليب هامون بنمط تركيزي كمي وتكنيكي يلعب أساسا على: ظهور في اللحظات الحاسمة للحكاية سواء أكان ذلك في البداية أو النهاية، أو حضور في المقاطع الحكائية عبر سرد تجارب أساسية، أو حضور مبني على تعاقد بدئي. كما يتم الإشارة إلى الظهور المستمر للبطل. بينما الشخصيات الأخرى تظهر في اللحظات غير الهامة، واصفا انتقالها بين أماكن غير موسومة، كما أن حضورها باهت أو على فترات متقطعة.

وتقترن الشخصية المحورية أو الشخصية البطلة عن باقي الشخصيات الأخرى المساعدة أو العرضية أو المقابلة أو المعاكسة بخاصية الاستقلالية الاختلافية والتفرد والتميز الفضائي والمكاني، حيث يمكن أن يظهر البطل لوحده أو منضما إلى أحد الأشخاص الثانويين. ويعني هذا أن:"هناك شخصيات لا تدخل إلى الخشبة النصية إلا مرفقة بشخصية أو شخصيات أخرى، أي في مجموعات ثابتة: شخصية تستدعي أخرى(ش9- ش 0، وش2- ش9)، في حين لا يظهر البطل إلا منفردا أو مع أية شخصية أخرى. وتتم الإشارة إلى هذه الاستقلالية وهذه القدرة الترابطية من خلال كون البطل يمتاز في نفس الوقت، بالحوار الداخلي، وبالحوار، في حين لا تمتاز الشخصية الثانوية إلا بالحوار (كما هو الشأن مع المسرح الكلاسيكي). كما يمتاز البطل بقدرة التنقل في الفضاء، أي بحركة مكانية غير مرتبطة بمكان محدد سلفا.

كذلك قد يكون ظهور الشخصية محكوما بإشارة مكانية، أو ساحة محددة، متوقعة ومفترضة منطقيا

---

[184] – دليلة مرسلي وأخريات: **مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص**،:933؛



بظهور جزء سردي داخل متوالية وظيفية موجهة ومنتظمة. وقد لاحظ ذلك بروب:" أن الراوي في بعض الحالات لا يملك حرية اختيار بعض الشخصيات حسب مواصفاتها، لهذا يكون في حاجة إلى وظيفة ".[185]

وعليه، فالاستقلال التفاضلي يقوم على وحدانية البطل، وتميزه وظائفيا، وانتقاله في المكان والزمان بكل حرية، ويمكن أن ترتبط به بعض الشخصيات الثانوية حاجة وإعجابا، ويعتمد في تواصله على الحوار والمناجاة. ولا يمكن دراسة البطل إلا بالإحالة إلى كلية العمل السردي الروائي. وبالتالي، سيكون البطل بالتعارض مع الشخصيات الأخرى المقابلة أو المساعدة أو الثانوية.

وهكذا، فالشخصية المحورية شخصية واسطة تحل المتناقضات، وتواجه العوائق، وتتشكل من خلال فعل، وهي دائما في علاقة مع معيق، وتنتصر على الشخصيات المعاكسة والسالبة. كما أنها ذات واقعية ومحققة، وتتلقى معلومات وأخبارا(معرفة)، وتحصل على مساعدين(القدرة)، وتمتلك مؤهلات تتعلق بالقدرة والمعرفة والإرادة والواجب، وتشارك في مجموعة من التعاقدات(العقد البدئي) للحصول على موضوع القيمة في النهاية، وتلغي كل نقص بدئي.

أما الشخصية المقابلة، فهي لا تلعب دور الوسيط. وبالتالي، تتشكل من خلال قول شخصية مشار إليها، أو من خلال كينونة (شخصيات موصوفة فقط)، وتنهزم أمام المعيق، ولا تشكل ذاتا محققة ومحينة، ولا تتلقى أخبارا، ولا تحصل على مساعدين، ولا تشارك في عقد بدئي، ولا تملك رغبة في الفعل، ولا تلغي النقص البدئي.[186]

وعليه، فمفهوم البطل عند بروب قد يكون بطلا باحثا أو بطلا ضحية، أي إنه كان يتعامل مع البطل من مفهوم عاملي. بيد أن فليب هامون يصرح بأن البطل:" ليس مرتبطا بمقولة العامل أكثر من ارتباطه بمقولة أخرى(معيق، مستفيد، مرسل، الخ...). فإذا عدنا إلى روايات الفشل في القرن التاسع عشر مثلا، نجد أن شخصية ما قد لا تستطيع أبدا أن تتشكل كذات واقعية، ولكنها رغم ذلك تعد بطلا".[187]

زد على ذلك، فشخصية:" ما يمكنها أن تكون بطلا دائما، أو على فترات، كما يمكنها أن تجمع بين مجموعة كبيرة من التحديدات العاملية(البطل مثلا قد يكون: ذات + مستفيد)، ولا تقوم إلا بدور عاملي واحد كما يمكن أن تقوم بأدوار مختلفة، ولكن بشكل تناوبي (أحيانا ذات وأحيانا

[185] - فليب هامون:**سيميولوجية الشخصية الروائية**، ص:30-31؛

[186] - فليب هامون:**سيميولوجية الشخصية الروائية**، ص:32-33؛

[187] - فليب هامون:**سيميولوجية الشخصية الروائية**، ص:33-34؛



موضوع)."[188]

تلكم هي- إذاً- نظرة موجزة ومقتضبة عن كيفية الاشتغال سيميائيا مع الشخصية الروائية، وذلك على ضوء تصورات فليب هامون، واقتراحات السيميائية الكريماسية، وكل ذلك من أجل تقديم تحليل وصفي موضوعي.

وقد استنتجنا أن فليب هامون يتعامل مع الشخصية كعلامة لها دال ومدلول، ويصنفها إلى شخصيات مرجعية وشخصيات واصلة، وشخصيات تكرارية.

ومن حيث الدال، يتعامل فليب هامون مع الشخصية من خلال مكوناتها وأبعادها الوصفية الداخلية والخارجية، مع التركيز على اسم العلم، والضمير، والتشخيص البلاغي. ومن حيث المدلول، يتم الحديث عن السمات المعجمية ومقومات الشخصية، والمحاور الدلالية، ومعايير تقديم الشخصية. ويمكن الانفتاح سيميائيا عن الوظائف السردية، والأدوار الغرضية، والمربع السيميائي، والبنية العاملية.

هذا، وقد تحدث فيليب هامون عن مشكلة تحديد مفهوم البطل والشخصية، وذلك من خلال مجموعة من المقاييس والمعايير، مثل: التوصيف التفاضلي، والتوزيع التفاضلي، والاستقلال التفاضلي، والوظيفة الاختلافية أو التفاضلية.

---

[188] - فليب هامون:**سيميولوجية الشخصية الروائية**، ص:36؛



الفصل الثامن

الشخصية الروائية من الإحالة إلى العلامة



من المعروف أن مقولة الشخصية من أصعب المقولات التي لم تجد لها نظرية الشعرية Poétikue بصفة خاصة ونظرية الأدب بصفة عامة جوابا شافيا وحلا ناجعا. وبالتالي، لم يستطع النقد الأدبي إلى حد الآن أن يصل إلى نتائج مقنعة وكافية في هذا المجال سواء على مستوى الدال أم المدلول أم المرجع؛ وذلك بسبب زئبقية الشخصية ومطاطية مكوناتها، واختلاف الدارسين في استعمال المفاهيم والمصطلحات، والخلط بين الشخص والشخصية، والسقوط في مفهوم المطابقة بين الشخصية والمبدع محاكاة وانعكاسا وتماثلا وإحالة، إلى أن جاءت اللسانيات والسيميائيات والبنيوية السردية لتقديم الشخصية باعتبارها مقولة نحوية ولسانية وعلامة سيميائية من خلال تفكيك السرود، وتركيبها تحليلا وتأويلا. بيد أن مقاربة الشخصية الروائية في إطار الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة مازالت تتخذ أشكالا صورية مجردة كونية (البنية العاملية)، وذلك على الرغم من خصوصية الفاعل أو الممثل على المستوى النصي والدلالي، وذلك حينما يدمج داخل الرواية حسب سياقات نصية وثقافية معينة، وقد تصبح هذه الأشكال الكونية العامة مع توالي الأزمان والعقود بمثابة خطاطات جامدة وعقيمة، وتحتاج إلى من يعمق مفاهيمها الإجرائية نظريا وتطبيقيا، ويثري تطبيقاتها عن طريق الإضافة والتطوير والتنقيح والتعديل، واقتراح مشاريع نقدية وتصورات سيميائية جديدة للسير بمفهوم الشخصية الروائية نحو آفاق جديدة. إذاً، كيف كان النقد العربي ينظر إلى الشخصية الروائية؟ وماهي أهم المقاربات النقدية التي تناولت الشخصية الروائية؟ وماهي خصوصياتها النظرية والتطبيقية؟ وماهي أهم الاقتراحات التي يمكن التمثل بها لمقاربة الشخصية الروائية مقاربة شاملة تحيط بكافة الجوانب على مستوى الدال والمدلول والمرجع؟

❑ الشخصية الروائية ومفهوم المطابقة:

لقد تعددت مقاربات الشخصية الروائية في النقد العربي الحديث والمعاصر منذ العقد الثالث من القرن العشرين، وتراكمت أبحاثها في المغرب في الستينيات، بيد أنها كانت تنظر إلى الشخصية التخييلية في عالم الرواية على أن لها معادلا موضوعيا في الواقع المجتمعي، ويعني هذا أنها لم تميز بين الشخصPersonne والشخصيةpersonnage، لأن الشخص إنسان حي واقعي من لحم ودم، بينما الشخصية بمثابة كائن ورقي إبداعي وتخييلي. لذا، كان النقاد يخلطون بين الشخص والشخصية،" فتم خلق وعي ملتبس بمفهوم الشخصية تحت ضغط التاريخ والبيوغرافيا، وتشاكلت الشخصية ككائن متخيل عبر الكتابة وعبر خالق هو حقا شخصية إنسانية، مع الشخصية التاريخية والإنسانية داخل المجتمع. وفي هذا الصدد مثلت الرواية التاريخية والسيرة الغيرية والسيرة الذاتية منطلقات أساسية لهذا الوعي، كما هو الشأن في روايات

جورجي زيدان وكتابة السيرة بنوعيها عند أمثال: طه حسين والعقاد في الشرق العربي... فأصبح القارئ أمام تراكم جعله يعتقد أن الشخصية القصصية لابد أن يكون لها مقابل في الواقع المعيش"[189].

والمقصود من هذا أن النقاد التقليديين كانوا يطابقون بين الشخصية الروائية والكاتب المبدع، وذلك انطلاقا من مبدإ المحاكاة وأثر الواقع[190]، ولاسيما في روايات السيرة الذاتية والكتابات البيوغرافية (ترجمة الغير) والروايات التاريخية، وقد سبب هذا الخلط بين الشخص والشخصية في مغالطات واهمة، ومحاكمات باطلة، تضرر منها الكثير من المبدعين والكتاب والمثقفين؛ وذلك بسبب الإسقاط الإحالي، والتأويل الانعكاسي الاجتماعي أو النفسي أو الأخلاقي.

ومن الأسباب الأخرى التي كانت وراء مطابقة الشخصية الروائية لمبدعها تصريحات الروائيين أنفسهم بذلك، وكذلك العناوين الروائية الدالة على شخصيات واقعية بطريقة توهم أنها تماثل كائنات حقيقية من لحم ودم مثل: روايات نجيب محفوظ كرواية " **أولاد حارتنا**"، و"**الشحاذ**" و" **اللص والكلاب**"، و" **يوم قتل الزعيم**"... ونجد في الرواية المغربية " **لمعلم علي**" و" **دفنا الماضي**" لعبد الكريم غلاب، و" **الطيبون**" لمبارك ربيع، و" **المرأة والوردة**" لمحمد زفزاف...،" بالإضافة إلى قيام الروائيين بمحاولة إيهامية يعملون فيها على استجماع " كل" الصفات التي يمكن أن تخلق تشاكلا بين الشخصية كتقنية وبينها كإنسان، يكثفون من الصفات الجسدية والخلقية والفكرية والنفسية، وكأننا أمام شخصية بلحم ودم."[191]

وهكذا، فقد ساهم النقد القديم فعلا سواء أكان نظريا أم تطبيقيا في الخلط بين مفهوم الشخص الواقعي والشخصية الورقية الخيالية، وهذا الخلط جاءنا من التقليد النقدي القديم الذي " عودنا على النظر إلى الشخصية كما لو كانت خلاصة من التجارب المعاشة أو المنعكسة، أي مزيجا من افتراضات المؤلف. وهذا الفهم هو الذي أدى في كثير من الأحيان بالقراء والنقاد إلى المطابقة بين المؤلف والشخصية التخييلية خصوصا في روايات ضمير المتكلم..."[192]

---

[189]- محمد أقضاض: (الشخصية الروائية بين المنظور الكلاسيكي والمنظور الحداثي" أيها الرائي" متنا)،**مجلة فضاءات مغربية**، العدد:الأول، شتاء 9662م، ص:52؛

[190]- راجع: رولان بارت وآخرون: **الأدب والواقع**، ترجمة: عبد الجليل الأزدي ومحمد المعتصم،، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى سنة 9662م؛

[191]- محمد أقضاض: (الشخصية الروائية بين المنظور الكلاسيكي والمنظور الحداثي" أيها الرائي" متنا)، ص:53؛

[192]- حسن بحراوي:**بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، الطبعة الأولى سنة 9663م، ص:292؛

وباختصار، فقد ساهم الفكر والنقد الأدبي، على الخصوص، في بلورة ذلك الالتباس، إلى جانب التاريخ والكاتب، فانتشرت مقولات فكرية تحول الشخصية الحكائية إلى نموذج إنساني، مثل مقولة"عقدة أوديب" في علم النفس عند فرويد، وهي مقولة توهم أن " أوديب" نموذج إنساني أكثر من الإنسان نفسه..."[193]

ومن هنا، فالخلط بين الشخص والشخصية بين نقاد الرواية قد سبب في ظهور النقد الروائي التقليدي الذي ظل لمدة طويلة إلى يومنا هذا يحاكم المؤلف أو المبدع على ضوء حالة الشخصية الروائية الاجتماعية والأخلاقية، أو يقومها حسب وضعياتها النفسية الشعورية واللاشعورية، وذلك من خلال قواعد المطابقة والمقايسة والإحالة والانعكاس والمحاكمة الغيابية.

❑ المقاربات التقليدية والشخصية الروائية:

نعني بالمقاربات التقليدية تلك المناهج النقدية التي تعتبر الشخصية إحالة مرجعية. فتلتجئ، بالتالي، إلى علم الاجتماع وعلم النفس في دراسة الشخصيات الروائية من خلال مقياس المحاكاة والإسقاط والمطابقة والانعكاس، وعقد التماثل الجدلي بين الشخصية الروائية والكاتب المبدع. فإذا أخذنا على سبيل المثال النقد المغربي يظهر لنا " أن النقاد أنفسهم في المغرب، على شاكلة غيرهم، قد ساهموا في خلق هذا الالتباس، فاعتبر بعضهم، ممن تناولوا روايات عبد الكريم غلاب وربيع مبارك ومحمد زفزاف... أنها روايات سيرة ذاتية باعتبار الشخصية فيها هي الكاتب، الشخصية تمثل الكاتب والكاتب يمثل طبقته... وعلى الرغم من أن كثيرا من الروايات المغربية كسرت هذا الالتباس كروايات أحمد المديني وبعض روايات محمد زفزاف ومحمد عزالدين التازي...فإن هذا التصور الإيهامي بوجود شخصية إنسانية تتحرك على الورق مازال مستحوذا..."[194]

ويعتبر أحمد اليابوري رواية " **المعلم علي**" في كتابه:" **دينامية النص الروائي**" ذات صلة قوية بالسيرة والسيرة الذاتية.[195] ويعتبر رواية" **لعبة النسيان**" لمحمد برادة سيرة ذاتية تعكس بيئة الكاتب ومحيطها الضيق، وفي هذا الصدد يقول أحمد اليابوري:" ورأيت شخصيا في فترة معينة " أنها تتأرجح في بنيتها

---

[193]- محمد أقضاض: (الشخصية الروائية بين المنظور الكلاسيكي والمنظور الحداثي" أيها الرائي" متنا)، ص:53؛

[194]- محمد أقضاض: (الشخصية الروائية بين المنظور الكلاسيكي والمنظور الحداثي" أيها الرائي" متنا)، ص:53؛

[195]- د. أحمد اليابوري: **دينامية النص الروائي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب،الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9660م، ص:03؛

العامة بين السيرة الذاتية والرواية" ؛ لكن بدا لي بعد قراءتها من جديد، أنها لا تختلف عن جل الروايات المغربية، حتى لا نقول العالمية في انطلاقها من التجربة الشخصية، ومن موقع الذات للإطلال على الواقع بعوامله، وشخوصه، لتبني فضاءها الروائي الخاص".[196]

علاوة على ذلك، يحاول أحمد اليابوري في دراسته لرواية" **المرأة والوردة**" لمحمد زفزاف، ورواية " **بدر زمانه**" لمبارك ربيع، ورواية " **اشتباكات**" للأمين الخمليشي، تطبيق بعض المفاهيم الإجرائية للتحليل النفسي في مجال السرديات، من أهمها تلك التي قدمها فرويد في نظريته حول الجهاز النفسي ابتداء من سنة 9620م، وذلك لمحاولة الإجابة عن بعض الأسئلة المتعلقة باللاشعور مقترحا التمييز في الشخصية بين الهو والأنا والأنا الأعلى، كما تمت الاستفادة، مع بعض التصرف في آن واحد، من إضافات (بيلمان نويل J.Bellemin -Noêl)، ومن البحث الذي أنجزه برولوت G.Brulotte في الربط بين مستويات الشخصية ومحافل السرد.[197]

هذا، ويستنتج الناقد بعد عمليتي الفهم والتفسير أن الهو والأنا والأنا الأعلى أصوات سردية تتمظهر في النص الروائي، من خلال المواجهة بين مبدأي: الواقع والرغبة في " **المرأة والوردة**" و"**اشتباكات**" لمحمد الأمين الخمليشي، وبين الأسطورة والإيديولوجيا في " **بدر زمانه**" لمبارك ربيع، علما بأن الحلم يكاد يصير جزءا من واقع خرافي في الرواية الثانية[198].

وهكذا يقول اليابوري عن رواية" **المرأة والوردة**" لمحمد زفزاف، وذلك باستخدام مفهوم المطابقة الحرفية والمباشرة التي تربط الشخصية الروائية بمبدعها وخالقها:" تبدو الشخصية الساردة صورة للكاتب الذي كثيرا ما يحاول إقناعنا، من حين لآخر، بأن كل ماحكاه يتصل بحياته الخاصة: شاب بوهيمي طالب سابقا، ناقم على أساتذته، تطابق صورته على غلاف الرواية صورة البطل في الرواية."[199]

هذا، وتحاول الناقدة المصرية اعتدال عثمان مقاربة رواية يوسف إدريس:" **البيضاء**" و" **قصة حب**" على ضوء النقد السوسيولوجي(البنيوية التكوينية)، مستعيرة مفهوم (البطل الإشكالي) من جورج لوكاش ولوسيان كولدمان، وذلك رغبة في البحث عن تجلياته وتمظهراته في روايتي يوسف إدريس، وذلك في مقالها القيم:(**البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء**) [200]، وتقول الباحثة المصرية:" والبطل الروائي

---

[196]– د. أحمد اليابوري: **دينامية النص الروائي**، ص:23؛

[197]– د. أحمد اليابوري: **دينامية النص الروائي**، ص:34؛

[198]– د. أحمد اليابوري: **دينامية النص الروائي**، ص:35؛

[199]– د. أحمد اليابوري: **دينامية النص الروائي**، ص:43؛

[200]– اعتدال عثمان: (البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء)، **مجلة فصول**، مصر، المجلد الثاني، العدد:الثاني، سنة 9652م؛

صورة خيالية تخلقها بنية الكاتب الفكرية متضافرة مع موهبته، وتستمد وجودها من مكان معين وزمان معين، وتعكس علاقات البطل المتشابكة في العمل الروائي ظروفا اجتماعية وسياسية واقتصادية بعينها، تؤثر تأثيرا حيويا في تحديد هوية البطل ومصيره".[201]

إذاً، فالناقدة تنظر إلى الشخصية الروائية بمنظار انعكاسي على غرار الكتابات الماركسية والإيديولوجية العربية، والتي يمثلها كل من: محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، وغالي شكري، ومحمد برادة، وإدريس الناقوري، وحميد لحمداني، وحسين مروة، وجورج طرابيشي، ونجيب العوفي، وعبد القادر الشاوي، وأحمد اليابوري، الخ...

وعليه، فالمقاربة التقليدية كانت تربط الشخصية بكاتبها ومبدعها بناء على منطق الإحالة والمحاكاة كما في الدراسات الاجتماعية الساذجة، أو على ضوء الإسقاط النفسي كما في المقاربات السيكولوجية، أو بناء على الانعكاس الواقعي كما في المقاربات الواقعية الجدلية أو الأبحاث السوسيولوجية، أو بمراعاة خاصية التماثل الجدلي كما في البنيوية التكوينية.

❑ المقاربات الحديثة والشخصية الروائية:

نعني بها المقاربات اللسانية والبنيوية والسيميوطيقية التي تناولت الشخصية في الرواية العربية باعتبارها علامة سيميائية ومقولة نحوية ولسانية[202]. ومن الأعمال الأولى في هذا الصدد نجد:"**الألسنية والنقد الأدبي**" لموريس أبو ناضر، والذي قارب فيها رواية " **طواحين بيروت**" لتوفيق يوسف عواد، وذلك من خلال تمثل البنية العاملية عند كريماس(الذات- الموضوع- المرسل-المرسل إليه- المساعد- المعاكس)، إلا أن الكاتب يخلط بين الفاعل والممثل والعامل، فيستعمل العامل Actant بمفهوم الفاعل والممثل Acteur، بينما العامل في الحقيقة هو الذي ينجز أدوارا عاملية على مستوى التركيب السردي من البنية السطحية، في حين نجد الفاعل أو الممثل هو الذي يقوم بأدوار موضوعاتية معجمية (تيماتيكية) على مستوى الخطاب، وقد يقوم بأدوار عاملية على مستوى السرد، وبهذا يكون الفاعل حلقة وسطى بين المكون السردي والمكون الخطابي، وإن كان الأفضل في اعتقادنا استخدام مفهوم الفاعل بدلا من الممثل؛ لأن هذا المفهوم يحيلنا مباشرة على الإنجاز والفعل والعمل.

201- اعتدال عثمان: (البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء)، ص:69؛

202- راجع: توفيق الزيدي: **أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث**، الدار العربية للكتاب، الطبعة الأولى سنة 9651م؛

وعليه، فموريس أبو ناضر كما قلنا سابقا يخلط منهجيا بين العامل والفاعل والممثل كما في هذا الشاهد النصي:" إن **الممثل acteur** كما يتبين، نصوغه، انطلاقا من وصف الوظائف التي تشكل هيكل القصة، من دون الأخذ بالاعتبار طبيعة الممثل. فقد يكون حيوانا أو إنسانا أو جنيا أو يكون فكرة، أو شيئا ما. كما أن صياغة الممثل لا تتم بناء على العواطف أو الميول التي تدفعه إلى القيام بهذا العمل أو ذاك، وإنما على أساس الأعمال التي يقوم بها، وما يترتب على هذه الأعمال من نتائج داخل السياق العام للقصة.

لكن تحديد الممثل في جزء من القصة قد يبدو سهلا، أما تحديده على صعيد القصة ككل فليس بالأمر السهل. ذلك أن الممثلين في القصة موضوع الدرس يشغلون **دوائر أعمال متعددة. فالمعاكس** في القصة كمثل على ما قدمناه يسيء للبطل، يعاركه، يلاحقه، أي إن المعاكس كعامل بنيناه على أساس قراءتنا الكاملة للقصة، وهو يتجسد فيها من خلال عدة ممثلين تختلف هوياتهم، ولكن وظيفتهم واحدة، وهي الإساءة.

إن تعدد الممثلين في القصة يربك التحليل، ويجعل عملية الإمساك ببنيتهم الأساسية أمرا عسيرا. لذلك، نلجأ إلى خفض عددهم، وتحويلهم إلى عوامل كي يتسنى لنا الكشف عن البنية المذكورة، الكشف عن عالم المعنى الذي يظللهم."[203]

ونذكر أيضا في إطار الدراسات النقدية المعاصرة التي قاربت الشخصية الروائية باعتبارها علامة سيميائية دراسة سمير المرزوقي وجميل شاكر، وهي تحت عنوان:" **مدخل إلى نظرية القصة"**[204]، وقد طبق فيها الدارسان المقاربة السيميائية على مجموعة من النصوص السردية والحكائية كالحكاية الفرنسية " **اللحية الزرقاء"** لبيروPerrault، والحكاية الشعبية التونسية:" **سبع صبايا في قصبايا"**، وأقاصيص " **بيت سيء السمعة** " لنجيب محفوظ، ومقتطفات من رواية " **برق الليل"** للبشير خريف، ومسرحية " **السد"** لمحمود المسعدي. وهناك دراسة جزائرية أخرى لدليلة مرسلي وأخريات تحت عنوان:" **مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص"**، وهذا الكتاب بيداغوجي التوجه، وقد أنجز في الجامعة الجزائرية في شكل عمل جماعي في شعبة اللغة الفرنسية،[205] ويتسم هذا الكتاب التطبيقي بالضعف على مستوى التعريب و

---

[203]- د.موريس أبو ناضر: **الألسنية والنقد الأدبي / في النظرية والممارسة**،ص:30؛

[204]- سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، الدار التونسية للنشر، الطبعة الأولى سنة 9652م؛

[205]- دليلة مرسلي وأخريات: **مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص**، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9652م؛

الترجمة، وسوء استعمال اللغة العربية كتابة وصياغة، ويتميز هذا الكتاب العملي أيضا بالركاكة التعبيرية؛ مما أثر سلبا على عملية الإفهام والتبليغ.

ولا ننسى دراسات سيميائية قيمة أخرى حاولت دراسة الشخصية الروائية سرديا، وذلك من خلال شكلنة الدلالة، والبحث عن آليات انبثاق المعنى كما في كتاب " **سيميائية الكلام الروائي**" لمحمد الداهي الذي حاول دراسة رواية" **برج السعود**" لمبارك ربيع، ورواية"**ذات**" لصنع الله إبراهيم، و" **شطح المدينة**" لجمال الغيطاني، و"**الضوء الهارب**" لمحمد برادة، على ضوء سيميائية الكلام، مستفيدا في ذلك من سيميائية العمل وسيميائية الأهواء، مع تقسيمه لدور الفاعل إلى الدور العاملي والدور التيماتيكي والدور الانفعالي والدور التلفظي للفاعل الروائي.[206]

ولا ننسى أيضا دراسة عبد المجيد نوسي " **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**"، حيث قدم الدارس مقاربة كريماصية في تحليل رواية" **اللجنة**" لصنع الله إبراهيم سردا وخطابا، وذلك بالتركيز على البنيات الخطابية والتركيب والدلالة[207]، وفي هذا الصدد نستحضر أيضا عبد الرحيم جيران الذي حاول بدوره أن يقارب نفس الرواية على ضوء سيميائية التركيب والخطاب. أما عبد اللطيف محفوظ فقد انطلق من تصور سيمائي في مقاربة روايات نجيب محفوظ كما في كتابه:" **آليات إنتاج النص الروائي**"[208]، في حين حاول سعيد بنكراد مقاربة رواية " **الشراع والعاصفة**" في أطروحته الجامعية" **تحليل سردي وخطابي لرواية حنامينه(الشراع والعاصفة)**"[209]، ونستحضر في هذا الإطار أيضا عبد المجيد العابد الذي تناول الشخصية الروائية سيميائيا وأيقونيا كما في دراسته الجادة:" **مباحث في السيميائيات**"[210]، و نستدعي كذلك كتاب" **بنية الشكل الروائي**" لحسن بحراوي الذي استفاد فيه من سيميولوجية الشخصية كما لدى فليب هامونP.Hamon، فصنف الشخصية في الرواية المغربية على ضوء ثلاثة نماذج: نموذج الشخصية الجاذبة (نموذج الشيخ/ نموذج المناضل/ نموذج المرأة)، ونموذج الشخصية

---

[206]- د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2333م؛

[207]- د. عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2332م؛

[208]- د. عبد اللطيف محفوظ: **آليات إنتاج النص الروائي**، منشورات القلم المغربي، الطبعة الأولى سنة 2333م؛

[209]- د.سعيد بنكراد: **تحليل سردي وخطابي لرواية حنامينه(الشراع والعاصفة)**، أطروحة جامعية مرقونة بكلية الآداب مكناس، 9669م؛

[210]- د. عبد المجيد العابد: **مباحث في السيميائيات**، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2335م؛

المرهوبة الجانب (نموذج الأب/ نموذج الإقطاعي/ نموذج المستعمر)، ونموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية (نموذج اللقيط/ نموذج الشاذ جنسيا/ نموذج الشخصية المركبة).[211]

وما يلاحظ على هذه الدراسات الحديثة في مقاربة الشخصية الروائية أنها تعتمد على الانتقائية والتوفيقية والتلفيقية، فمثلا عبد المجيد نوسي يجمع بين نظرية العوامل لكريماص Greimas ونظرية الكوارث لروني طوم René Thom، ومحمد الداهي يجمع في دراسته بين سيميائية العمل وسيميائية الأهواء وسيميائية الكلام. كما نجد تباعدا منهجيا بين الفرش النظري العميق والتحليل التطبيقي الذي يسقط في غالب الأحيان في البساطة وتحصيل الحاصل، ناهيك عن الخلط بين المفاهيم والمصطلحات السيميائية، ولاسيما المتعلقة بالعامل والفاعل والممثل في أغلب الدراسات السيميائية، وخاصة عند موريس أبو ناضر. زد على ذلك النظرة التجزيئية في التعامل مع بعض المفاهيم المنهجية والمصطلحات الإجرائية، وذلك عن طريق اقتطاعها من سياقها الإبستمولوجي الخاص بها، واستثمارها في سياقات أخرى منافية كما في كتاب"**مدخل إلى نظرية القصة**" لسمير المرزوقي وجميل شاكر، علاوة على تغريب المصطلحات والمفاهيم السيميائية واللسانية، وتعريبها بطريقة مشوهة أو ترجمتها ترجمة حرفية بعيدة عن القواعد العربية الصحيحة في مجال الاشتقاق والتوليد والنحت والتعريب. كما تتخذ بعض الكتابات السيميائية طابعا بيداغوجيا في شكل تمارين بسيطة ينقصها العمق والدقة الكافية كما هو حال **كتاب" الألسنية والنقد الأدبي / في النظرية والممارسة**" لموريس أبو ناضر أو كتاب " **مدخل إلى نظرية القصة** " لسمير المرزوقي وجميل شاكر... ويلاحظ أيضا أن أغلب هذه الكتابات السيميائية العربية لم تساهم في طرح مشاريع سيميائية جديدة تنضاف إلى ما أتى به كريماص أو كورتيس J.Courtés أو جاك فونتاني Jacƙues Fontanille، باستثناء بعض الأبحاث والدراسات التي تعد على الأصابع كالعمل القيم الذي أنجزه محمد الداهي:" **سيميائية الكلام**"، وذلك حينما أسس لسيمائية جديدة خاصة بالكلام والتلفظ والإقناع والحجاج، وفي ذلك يقول الباحث المغربي محمد الداهي:"تقر سيميائية العمل بوجود مسافة بين الذات والعالم، وتستلزم البعد المعرفي لبرمجة مشروع الذات من أجل تحقيق المبتغى. في حين أن سيميائية الهوى تهتم بالحالة النفسية وما يعتريها من مشاعر وانفعالات وأهواء. ولما يشعر المرء ويحس تنعدم المسافة بين الذات والعالم. إن العالم بوصفه حالة للأشياء ينسخ في حالة الذات، أي إنه يدمج من جديد في فضائها الداخلي والمفرد. ويندرج مشروعنا في إطار افتراض وجود حالة كلامية تتدخل للصدع بما يوجد في الحالة النفسية، وبيان تحركات الذات وبرامجها في الواقع. قد نتوهم أنها حالة وسطى بين الحالة النفسية وحالة الأشياء، وتتحدد أساسا من خلال الثنائية الأصلية: الصمت/ النطق. وبما أننا

[211]- حسن بحراوي:**بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، الطبعة الأولى سنة 9663م؛

نتعامل مع الكلام بوصفه فضاء يحتاج إلى إعادة بنائه سيميائيا، فإن علاقته بالحالتين السابقتين تتشخص على النحو التالي:

ث- هوى←كلام←فعل

ج- فعل←كلام← هوى

ح- فعل←هوى←كلام"[212]

وثمة دراسات سيمائية أخرى جادة قي العالم العربي كدراسات الباحثين الجزائريين: عبد الحميد بورايو حول الحكايات الشعبية (كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة)[213]، والسعيد بوطاجين الذي قدم مجموعة من الأبحاث السيميائية حول السرد بصفة عامة والرواية بصفة خاصة.

❑ اقتراح جديـــــد لدراسة الشخصية الروائية:

حينما نريد دراسة الشخصية الروائية دراسة علمية وموضوعية، فلابد من تحديد المقاطع النصية والمتواليات والفقرات التي تتوزع إليها الرواية وصور الشخصيات، وذلك اعتمادا على معايير طبوغرافية وأسلوبية وفضائية ودلالية وعنوانية وشخوصية. وبعد ذلك، نحدد بنية الأفعال والحالات والتحولات على ضوء البنية العاملية. و من ثم، ننتقل إلى تحديد صورة الفاعل على ضوء أدوراه التي يشغلها داخل النص الروائي، وذلك بالتركيز على الدور العاملي، والدور الموضوعاتي، والدور الانفعالي الاستهوائي، والدور الكلامي (ثنائية الصمت والنطق)، مع تحديد التشاكلات السيميولوجية والدلالية التي تتحكم في صور الشخصية المعجمية، وإرساء المربع السيميائي لمعرفة البنيات الأصولية التي تتحكم في تحريك الشخصية على مستوى الجهات والبرامج السردية، وتطويعها دلاليا على مستوى السرد والخطاب.

ولكن لا نقف في دراستنا عند هذا الحد، بل لابد من مقاربة الشخصية على مستوى الدال والدلالة، فنركز اهتمامنا على عملية التصنيف العلاماتي للشخصيات الروائية كما فعل فليب هامون، وذلك حينما صنف الشخصيات السردية سيميائيا إلى الشخصيات المرجعية، والشخصيات الواصلة، والشخصيات

---

[212]- د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، 01؛

[213]- راجع: عبد الحميد بورايو: **التحليل السيميائي للخطاب السردي**، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2330م، **ودراسة القصص الشعبي في منطقة بسكرة**، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2334م؛ وكتاب: **المسار السردي ونظام المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة**، إشراف الدكتور عبد الله بن حلي، نوقشت سنة9663م، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، أطروحة مخطوطة.

التكرارية. وبعد ذلك، نبحث أسلوبيا في صورة الشخصية عبر استخلاص آليات التشخيص الروائي كتحليل اسم العلم، والتمييز بين الضمير الشخصي وغير الشخصي، ودراسة الوصف الشخوصي من خلال أبعاده الخمسة: البعد الفيزيولوجي، والبعد النفسي، والبعد الأخلاقي، والبعد الاجتماعي، والبعد الأيقوني، وتبيان تقنيات الوصف من نعوت وصفات وأحوال وتمييز ومفاضلة وبلاغة وإيحاء ورمز. ثم، ننتقل إلى رصد طبيعة المنظور السردي الذي شغله الكاتب في تقديم الشخصية، و عرض الطرائق المباشرة وغير المباشرة في تقديم الشخصية من قبل الراوي أو من قبل الشخصية ذاتها أو من قبل الشخصيات الأخرى، وتحديد موقع الشخصيات الرئيسية والثانوية داخل الرواية، وذلك بغية معرفة أهميتها البؤرية، وتبيان قيمتها الوظائفية والوجودية، والتمييز بين الشخصيات النامية والثابتة، ورصد مقدار المعلومات التي تقدم حول الشخصية، وتوضيح مصدر هذه المعلومات، مع رصد جميع المميزات التي تميز الشخصية البطلة أو الرئيسية بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى. ومن الأفضل كذلك أن ندرس في البداية صورة الشخصية في مقاطع منعزلة، إلى أن نستجمع دلالاتها داخل الصورة الكلية للرواية، فننكب بعد ذلك على دراسة صورة الشخصية لغويا ونحويا وبلاغيا وصرفيا ودلاليا وتداوليا، وذلك لمعرفة مظاهر فنيتها وجمالها، واستجلاء منازعها الإنسانية.

وينبغي في الأخير أن نربط تلك الصور الدالية والدلالية بالمرجع الواقعي والاجتماعي والتداولي، وذلك بالبحث عن رؤية الشخصية للعالم، والتساؤل عن الجديد فيما تقدمه هذه الشخصية الروائية على المستوى الفلسفي والواقعي والإنساني.

يتبين لنا، مما سبق ذكره، بأن النقد العربي كان يدرس الشخصية الروائية في بداية انطلاقه منذ العقد الثالث من القرن العشرين دراسة تقليدية ساذجة قائمة على التشبث بمفهوم الإحالة المرجعية، حيث كان يطابق بين الشخصية الروائية ومبدعها أو كاتبها، وذلك بالاعتماد على مفهوم المحاكاة المباشرة والمطابقة النفسية أو الواقعية أو تمثل مفهوم التماثل الجدلي أثناء ربط الأدب بواقعه فهما وتفسيرا.

بيد أن الدراسات البنيوية الشكلانية والسيميائية الحديثة والمعاصرة بدأت مؤخرا تدرس الشخصية الروائية على ضوء مفاهيم جديدة تحيلنا على النحو والصرف واللسانيات والعلامة السيميائية. إلا أن هذه الدراسات العلمية الجادة مازالت لم تقدم لنا إجابات مقنعة وحلولا إجرائية ناجعة نظريا وتطبيقيا لمقاربة الشخصية الروائية من جميع جوانبها، أي من خلال الإحاطة بالدال والمدلول والمرجع.



الفصل التاسع

المعاييـــــــر السيميائية لتقطيـــــــــع النصوص والخطابات

يعتبر تقطيع النص أو الخطاب إلى مجموعة من المقاطع الصغرى أو الكبرى عملية منهجية ناجعة للإحاطة بدلالات النص الظاهرة أو العميقة. كما أن هذه العملية خطوة بيداغوجية أولية ضرورية لاستخلاص الوحدات المعنوية، وحصر البنيات الصغرى والكبرى التي تتحكم في بناء النص، وتعمل على تمطيطه وتوسيعه إطنابا وتكثيفا وإسهابا.

ومن المعلوم أن السيميوطيقا قد أولت عناية كبرى لعملية التقطيع؛ لما لهذه العملية من فوائد عملية وعلمية ومعرفية ومنهجية وبيداغوجية، حيث تساعد السيميائي بصفة خاصة، والدارس أو الباحث أو المحلل أو المؤول أو القارئ بصفة عامة، على تحليل النص تحليلا علميا دقيقا ومضبوطا، ومقاربة الخطاب تفكيكا وتركيبا، وذلك قصد استخلاص دلالاته التيماتيكية والغرضية، واستكشاف وحداته المعنوية، وتحصيل آثار المعنى المباشرة وغير المباشرة.

إذاً، ماهو مفهوم المقطع والتقطيع؟ وماهو النص والخطاب؟ وما هي المعايير السيميائية لتحديد المقاطع النصية والخطابية؟ وما هي أهمية التقطيع في مجال البنيوية والسيميائيات، وتحليل النصوص والخطابات؟ تلكم هي الأسئلة التي سوف نحاول الإجابة عنها في هذه الورقة التي بين أيدكم.

❑ مفهـــــــــوم النـــــص والخطـــــــاب:

من المعلوم أن النص (le tefte) عبارة عن مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكل في البداية ما يسمى عند أندريه مارتينيه بالتمفصل المزدوج (Double Articulation). ومن ثم، يتكون النص عبر التحام الجمل، واتساقها نسيجا وانتظاما، وترابطها عضويا وموضوعيا. وبالتالي، يلاحظ أنه عبر امتداد مساحة النص يتشكل ما يسمى بالفقرات (paragraphes)، والمقاطع(strophes) والمتواليات (sékuences)، والتي تؤلف بدورها في الأخير ما يسمى بالنص، والذي من بين أهم وظائفه الأساسية والبارزة: وظيفة التواصل والإبلاغ والتداول.

هذا، ويتميز النص عن اللانص حسب الباحث المغربي الدكتور عبد الفتاح كليطو بمجموعة من الضوابط، والتي تتمثل في كون النص يحمل ثقافة، ويعتمد على النظام، وهو قابل للتدوين والتعليم، وينسب إلى كاتب حجة، ويحتاج إلى تفسير وتأويل.[214]

ومن جهة أخرى، يعرف الخطاب(Discours) بأنه الإطار الشكلي للمتن أو المحتوى، أو التعبير والصياغة الفنية والجمالية للمضامين والمحتويات المعروضة ضمن القصة أو الحكاية، إذا كان الحديث مثلا

---

[214] – د. عبد الفتاح كليطو: **الأدب والغرابة**، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9652، ص:92-23؛

عن النص السردي. وغالبا ما يشمل الخطاب في هذا الصدد الوصف، والرؤية، والصوت، والزمن. في حين تحوي الحكاية الأحداث، والشخصيات، والفضاء السردي. ويتسم الخطاب كذلك بالكلية، والإيحاء، والتلميح، والتضمين، والانتظام، والاتساق، والانسجام، والشكلية، والاهتمام بجمالية اللغة، والانقطاع عن الإحالة المرجعية، والتنصيص على الأدبية القولية الداخلية، والارتكان إلى الوظيفة الإنشائية والقولية البنائية، والتي تخضع بدورها للتحديث والانزياح والتجريب. ومن ثم، فما "يميز الخطاب الأدبي- حسب الباحث التونسي عبد السلام المسدي- هو انقطاع وظيفته المرجعية، لأنه لايرجعنا إلى شيء، ولا يبلغنا أمرا خارجيا، وإنما هو يبلغ ذاته، وذاته هي المرجع المنقول في الوقت نفسه. ولما كف الخطاب الأدبي، عن أن يقول شيئا عن شيء إثباتا أو نفيا، فإنه غدا هو نفسه قائلا ومقولا، وأصبح الخطاب الأدبي من منقولات الحداثة التي تدك تبويب أرسطو للمقولات مطلقا."[215]

ويرى الباحث الجزائري نور الدين السد بأن الخطاب الأدبي يأخذ:"استقراره بعد إنجازه لغة، ويأخذ انسجامه وفق النظام الذي يضبط كيانه، ويحقق أدبيته بتحقيق انزياحه، ولا يؤتى له عدوله عن مألوف القول دون صنعة فنية، وهذا ما يحقق للخطاب الأدبي تأثيره، ويمكنه من إبلاغ رسالته الدلالية، غير أن دلالة الخطاب الأدبي ليست دلالة عارية، يمكن القبض عليها دون عناء، بل الذي يميز الخطاب هو التلميح وعدم التصريح."[216]

ومن ثم، يخضع تقطيع النصوص السردية بصفة خاصة والخطابات بصفة عامة، سواء أكانت أدبية أم فنية أم علمية أم قانونية أم سياسية أم اجتماعية أم فلسفية أم إعلامية، لعدة معايير سيميائية تساهم في تذليل الصعوبات التي قد يواجهها الباحث أو الدارس أو المحلل أو الناقد، وذلك أثناء الاحتكاك مع المعطى الإبداعي والثقافي المعروض. إذاً، ياترى ماهي أهم المعايير السيميائية لتقطيع النصوص والخطابات؟

❑ المعاييـــــــر السيميائية لتقطيـــــــع النصوص:

ثمة مجموعة من المعايير السيميائية التي يستند إليها الباحث أو الدارس أو المحلل السيميائي لتقطيع النصوص بنيويا أو دلاليا، أو تفكيك الخطابات سيميائيا، أو تشريحها بطريقة تفتيتية أو تجزيئية، وكل ذلك من أجل إعادة بنائها من جديد، بغية فهمها، وإزالة غموضها، والحد من التباسها الدلالي والمقاصدي. مع

---

[215] – عبد السلام المسدي: **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، طبعة 9652م، ص:993؛

[216] – نقلا عن عبد القادر شرشار: **تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص**، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، الطبعة الأولى 2333م، ص:13-14؛

العلم أن المقطع عبارة عن وحدة دلالية وحكائية وخطابية مستقلة بنفسها دلاليا وتركيبيا وتداوليا، قابلة لأن تدمج في حكاية أكبر تضمينا وتوليدا.أي: إن:"كل مقطع سردي يكون قادرا على أن يكون لوحده حكاية مستقلة، وأن تكون له غايته الخاصة به، غير أنه يكون قادرا أيضا على الاندماج داخل حكاية أكبر توسعا مؤديا وظيفة خاصة داخلها."[217]

أما عملية التقطيع النصي والخطابي le découpage، فتتمثل في تقسيم النص إلى مجموعة من المقاطع والوحدات والبنيات والمتواليات والفقرات، وذلك على ضوء مجموعة من المعايير الدلالية والشكلية والتداولية.

هذا، ومن أهم الذين اهتموا بتقطيع النصوص والخطابات في مجال سيميائيات السرد، نلفي الشكلاني الروسي فلاديمير بروبB. Proop ، وذلك في كتابه:" **مورفولوجية الخرافة**"، والذي يقول فيه:"حين نحلل نصا، يجب أن نحدد بدءا عدد المقاطع التي يتألف منها. إن المقطع يمكن أن يتلو مقطعا آخر مباشرة، بيد أنهما يجوز أن يتشابكا، وذلك حينما يتوقف التطور المبدوء تاركا المكان لإدراج مقطع آخر.إلا أن عزل مقطع ليس بالأمر السهل دائما، لكنه ممكن وبدقة كبيرة." [218]

ونستدعي كذلك في هذا النطاق السيميائي الفرنسي كريماص Greimas، والذي ألح كثيرا على تقطيع النصوص قبل بداية عملية التحليل السيميائي، وذلك في مجموعة من كتبه مثل:"**في المعنى/ *Du sens***"، و" موباسان: **سيميوطيقا النص/ Maupassant: la sémiotique du texte**"، وتبعهما في ذلك مجموعة من السيمائيين الغربيين، مثل: كلود بريمون، ورولان بارت، وتودوروف، وجوليا كريستيفا، وجوزيف كورتيس، وجماعة أنتروفيرن، وجاك فونتانيل...، والسيميائيين العرب كمحمد مفتاح، وعبد المجيد نوسي، وسعيد بنكراد، وعبد الحميد بورايو، ومحمد الداهي، وعبد الرحيم جيران، وعبد اللطيف محفوظ، وطائع الحداوي، وسعيد بوطاجين، وجميل حمداوي، وعبد المجيد العابد...

وعليه، فيمكن تحديد المعايير السيميائية لتقطيع النصوص والخطابات في الضوابط والمحددات التالية:

---

[217] - Greimas, A.J: ***Du sens. Essais sémiotiques***. Le Seuil, 1970, p: 268 ;

[218] – فلاديمير بروب: **مورفولوجية الخرافة**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9653م، ص:62؛

9- المعيـــــار البصـــــري:

يرتبط المعيار البصري بالجهاز الكتابي والطباعي الذي يظهر فوق الصفحة [219]،ويقترن أيضا بكل العلامات الطيبوغرافية التي يتضمنها النص أو الخطاب، كتقسيم المعطى المعروض إلى جمل مفصولة بعلامات الترقيم، وتقطيعه إلى فقرات ومقاطع وفصول ومشاهد ومناظر ولوحات وأبواب وعناوين أساسية وفرعية وداخلية ومقطعية، وتشغيل حروف رقيقة أو مشبعة بالسواد، وتنويع خطوط الكتابة، والتي قد تكون فوق الصفحة أفقية أو عمودية أو مائلة أو منحرفة. كما يحيل هذا المعيار على ثنائية البياض والسواد، ولاسيما في النصوص الشعرية. ويحيل كذلك على عالم الأيقونات والمخططات والمؤشرات البصرية التي يزخر بها النص، والتي يمكن أن تصبح بشكل من الأشكال من معايير التقطيع، والتدليل، والتسوير، والتحديد، والتسييج الموضوعاتي.

ويعني هذا أن وجود فراغ بصري ما، أو وجود بياض بجوار السواد، أو ووجود نجمات أو نقط أو دوائ ر، أو أشكال أيقونية فاصلة بين النصوص الصغرى أو الكبرى، يمكن اعتمادها لتقطيع المتن إلى مقاطع نصية دالة ومعبرة.

بيد أن المعيار البصري، والذي يعد معيارا طبيعيا ومؤشرا ابتدائيا أوليا في عملية التقطيع، يبقى في بعض الأحيان غير كاف وغير ضروري لتحديد مقاطع النص أو الخطاب [220]. لذا، يلتجئ الدارس أو محلل النص أو الخطاب إلى معايير أخرى قد تكون فضائية أو صرفية أو نحوية أو تركيبية أو تداولية.... بغية مواجهة النص، وإخضاعه، بالتالي، لمنطق التشريح والتركيب.

2- المعيـــــار التركيـــــبي:

يستند المعيار التركيبي في تقطيع النصوص والخطابات إلى مجموعة من الروابط النحوية التي تساهم في تحقيق اتساق النص وانسجامه. ومن بين هذه الروابط، نذكر: لكن - على الرغم من– هذا، وإن– وعلى العموم– بيد أن– هذا من جهة، ومن جهة أخرى– ويعني هذا– أي - والمقصود بهذا– غير أن– وهكذا...

[219] - Greimas, A.J: **Maupassant, la sémiotique du texte**, Seuil, Paris, 1976, p: 19 ;

[220]- Greimas, A.J: **Maupassant, la sémiotique du texte**, Seuil, Paris, 1976, p: 19 ;

تساهم هذه الروابط التركيبية – إذاً– في تبيان المقاطع النصية والخطابية، وتحديدها بشكل جلي وواضح، وتمييزها عن بعضها البعض، وهي تحقق بذلك ما يسمى بالاتصال الانفصالي (Conjonction disjonctiбe)، " والتي تستعمل على المستوى التركيبي لإبراز علاقة الاتصال بين مقطعين يوجد بينهما تعالق، لكن كل مقطع يتميز من الآخر، ويتحقق ذلك حين ابتداء المقطع اللاحق عن السابق برابط من هذه الروابط.".[221]

ويعني هذا أن هناك مجموعة من المؤشرات والروابط والمحددات النحوية والتركيبية التي تفصل بين المقاطع اتصالا وانفصالا، وقد تكون هذه المقاطع التركيبية مقاطع إثبات، أو مقاطع تضاد وتعارض وتناقض، أو مقاطع تضمن، أو مقاطع استدلال وبرهنة وحجاج وإقناع، أو مقاطع شرح وتفسير وتعليل، أو مقاطع إضافة وزيادة، أو مقاطع استنتاج، أو مقاطع شرط وافتراض، أو مقاطع مقارنة وموازنة، أو مقاطع تقويم وحكم، أو مقاطع تأكيد وتقرير، أو مقاطع استشهاد وتمثيل واستنساخ واقتباس وتضمين... بل يمكن القول: إن الروابط التركيبية المقطعية تضفي على النص والخطاب اتساقا وانسجاما ولحمة بنيوية تسمى بالوحدة العضوية والموضوعية.

8- المعيـــــــار الفضائـــــي:

يتمثل المعيار الفضائي في استعمال المؤشرات الزمانية والمكانية في تقطيع النصوص والخطابات تجذيرا وتموقعا واندماجا. وبالتالي، يمكن للزمان أو المكان أن يسهلا عملية القراءة والاستيعاب، وفهم النص فهما جيدا، وتأويل مقاصده ورسائله القريبة والبعيدة. ولا يتحدد ذلك بوضوح إلا بوجود أمكنة وأزمنة مختلفة على مستوى التحديد والتأشير؛ لأن الاختلاف عند السيميائيين هو أساس المعنى، وتكون الدلالة. فإذا استحضر النص مثلا حكاية وقعت أحداثها في النهار والليل، فيمكن تقطيعها إلى مقطعين سرديين: المقطع الأول محدد بالنهار، والمقطع الثاني محدد بالليل. وإذا استحضر النص نفسه حكايتين الأولى وقعت في مكان معين والأخرى في مكان آخر سواء أكان داخليا أم خارجيا، فيمكن تقطيع النص على ضوء المعيار المكاني إلى مقطعين متتالين اتصالا وتلاحقا وترابطا، وذلك على الرغم من انفصالهما الظاهري.

---

[221] – عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2332م، ص:92؛

ويتمظهر المعيار الفضائي بكل جلاء ووضوح في النصوص والخطابات التي تتضمن في طياتها أحداثا سردية، أوتحوي أفعالا تنجزها الشخصيات العاملة أو الفاعلة، وذلك عبر برامج سردية دينامية متعاكسة ومتناقضة أو متشاكلة.

1- المعيار العاملي أو الفاعـــلي:

يعد المعيار العاملي (المرسل- المرسل إليه- الذات- الموضوع- المساعد- المعاكس)، أو المعيار الشخوصي (الشخصيات الرئيسة أو الثانوية)، أو المعيار الفاعلي (الفاعل التيماتيكي أو المعجمي أو الكلامي) من أهم المعايير التي يعتمد عليها السيميائيون لتقطيع النصوص السردية؛ لأن ظهور فاعل أو عامل أو شخصية في ساحة الأحداث، أو غيابها ليحضر عامل أو فاعل آخر، فإن ذلك يساهم بلا شك في تحديد المقاطع النصية بشكل مضبوط ودقيق. كما أن الصراع بين العوامل لتحصيل الموضوع المرغوب فيه، بالإضافة إلى ربطها بالبرامج السردية تحفيزا وتأهيلا وإنجازا وتقويما، يمكن أن يشكل ذلك محددات أساسية في عملية تقطيع النصوص والخطابات. كما أن ربط الشخصيات والفواعل بالأغراض الدلالية والأدوار المعجمية قد يساعد المحلل السيميائي على ضبط عملية التقطيع والتقسيم. ويعني هذا أن هيمنة الشخصية داخل متوالية نصية أو خطابية يجعل من تلك المتوالية وحدة سردية مستقلة بنفسها، يمكن أن تتحول إلى مقطع نصي أو خطابي.

5- المعيـــــار الـــــدلالي أو التيماتيـــــكي:

يعتبر المعيار الدلالي sémantikue أو التيماتيكي thématikue المعيار المعتمد كثيرا في تحديد المقاطع النصية، وذلك بالتركيز على التيمات أو الموضوعات أو الأفكار الرئيسة كما في المقاربة الموضوعاتية، أو يتم ذلك عن طريق استخلاص الحوافز والوظائف كما فعل فلاديمير بروب في كتابه: "**مورفولوجية الحكاية**"[222]، وذلك حينما استخلص إحدى وثلاثين وظيفة من مائة حكاية روسية خرافية عجيبة.

ويعني هذا أن المعيار الذي كان يعتمد بكثرة في تقسيم النص أو الخطاب هو المعيار الدلالي، والذي كان يعنى بتقسيم المعطى إلى وحدات معنوية دلالية وصور معجمية وغرضية بارزة. وكان ذلك يتم بشكل

[222] - فلاديمير بروب: **مورفولوجية الخرافة**، ص:62؛

من الأشكال عن طريق تحديد الأفكار العامة والأساسية والثانوية والفرعية، انطلاقا من المسح الاستقرائي الذي يشمل النص أو الخطاب من البداية حتى النهاية، مرورا بمحطة العقدة والبؤرة والوسط، وذلك بالتركيز على تحليل أفكار النص ومناقشتها، واستعراض بنياتها الدلالية في شكل تيمات وموضوعات وحقول دلالية جامعة، تجمع مفردات المعاجم، وتضم قواميس النص أو الخطاب. وبعد ذلك، يتم تجميع الوحدات الفكرية والمقاصد والحوافز في شكل بنيات ذهنية، ومقولات مجردة، وبنيات دالة معنوية، وذلك في هيئة عناوين مركزة، وتصورات مقتضبة، وأقوال مكثفة، وعبارات جامعة ومانعة، تلخص دلالات النص المسهبة والمنتشرة عبر صفحة الخطاب توسيعا وتمطيطا وتكرارا وإطنابا.

3- معيـــــار التشاكـــــل:

يعتبر معيار التشاكل من أهم المعايير التي تساهم في تقطيع النصوص على مستوى الوحدة المعنوية، وخلق آثار الدلالة. ويعني هذا أن التشاكل له علاقة وطيدة بالمعيار الدلالي والتيماتيكي. ومـن المعـروف أن التشاكل (**Isotopie**) مصطلح فيزيائي وكيميائي يدل على الوحدة والموحد و التوازي والتجـانس والتناظر والتشابه والتماثل، كما يدل على تساوي الخصائص في جميع الجهات، ويعني أيضا الانتماء إلى حقل أو مجال أو مكان معين. وتشتق كلمة التشاكل ISOTOPIE اليونانيـة مـن ISO، بمعـنى متشابه ومتماثل. وتشتق كذلك من كلمة كلمة TOPOS، بمعنى الفضاء والمكان. ومـن ثم، تعـني الإيزوتوبيا Isotopie نفس الموقع والمكان والمجال.

هذا، وقد نقل كريماصA.J.Greimas هذا المصطلح من حقل الفيزياء والكيميـاء، فاسـتثمره في سيميوطيقا السرد، وذلك باعتباره من أهم المفاهيم المركزية لتحليل الخطاب، وبناء المعـنى، وتحقيـق الاتساق والانسجام، واستكناه الدلالة تجريدا وتقعيدا.

ومن جهة أخرى، فقد يكون التشاكل على مستوى الجملة، كما يكون على مستوى الخطاب، ويكون أيضا على مستوى المضمون والدلالة، كما يكون على مستوى الشكل التعبيري، ويتحقق كذلك علـى المستوى التداولي والمقاصدي. وبالتالي، فالتشاكل يتم واقعيا عن طريق تـراكم المقومـات المعجميـة والمقومات السياقية. ومن ثم، يحقق هذا التشاكل انسجام الحكاية، وسهولة مقروئيتها، مادام التشـاكل عنصرا أساسيا في إزالة الغموض والإبهام والالتباس أثناء عملية التقبل و التلقي.



ويوظف التشاكل [223] كما هو معروف في مجالات وميادين متنوعة ومختلفة مثل: السيميوطيقا والبلاغة والأسلوبية وعلم الدلالة، وذلك لبناء معنى النص، وخلق انسجامه. ومن هنا، فالقارئ هو الذي يستطيع بشكل من الأشكال تحديد تشاكل النص، وذلك برصد التكرار أو التوارد. ومن المعلـوم أن تعـاريف التشاكل متعددة ومتنوعة، وتختلف من دارس إلى آخر. وعلى الرغم من ذلك، فالتشاكل لا يتحقق في مقطع أو خطاب إلا بوجود مقوم واحد أو مقومات دلالية عدة مشتركة [224]. ويعتبر التشاكل كذلك نتاج تكرار عناصر الدلالة لنفس المقولة[225]. ويعني هذا أن التشاكل عبارة عن مجموعة مـن المقـولات الدلالية التي تجعل قراءة سردية ممكنة منسجمة، والتي تتم قبل ذلك بواسطة قراءات جزئية للأقوال، وكل ذلك من أجل إزالة الغموض والإبهام عن النص المعطى."[226]

ويعرف التشاكل كذلك بأنه تكرار لأي وحدة لسانية أو لغوية سواء أكان صوتا أم سمة أم بنية جملية. ويدل التشاكل الدلالي على تكرار السمات التي تؤمن الوحدة الدلالية للمتوالية النصية المتمظهرة، سواء أكانت تلك السمات تقريرية أم إيحائية، عامة أم خاصة.[227]

ويحضر التشاكل كذلك إذا كان هناك قاسم مشترك واحد على الأقل بين وحدتين دلاليتين تقعـان في نفس المحور التركيبي[228].

هذا، ويعتمد التشاكل على التحليل الدلالي، وذلك من خلال التركيز على التحليل بالمقومات والمقومات السياقية، بغية تحقيق وحدة النص، وخلق اتساقه وانسجامه، وإزالة غموضه وإبهامه. ومـن ثم، فهنـاك تشاكل دلالي وتشاكل سيميولوجي. كما يقع التشاكل على مستوى الدلالة(التمطيط الدلالي والتـواتر المعجمي)، والبنية (الأصوات- الإيقاع- التركيب- الصرف- البلاغة)، والتداول (الوظيفة- المقصدية). ويتحقق التشاكل أيضا عبر الجملة والخطاب معا. بل يمكن الحديث عن تشاكل بسيط يتعلق بتشـاكل الوحدات الصوتية، وتشاكل الوحدات الصرفية، و تشاكل الوحدات المعجمية، و تشاكل الوحـدات الدلالية. ومن جهة أخرى، نتحدث عن التشاكل المعقد الذي يتمثل في الجمع بين كل هذه التشاكلات الأربعة داخل مختلف التمظهرات النصية. كما يمكن الحديث عن أنواع من التشـاكلات: التشـاكل

---

[224] -A. J. Greimas: ***Sémantique structurale***, p.53;
[225] - A. Hénault: **Les enjeux de la sémiotique**, PUF, 1993, p.81;

[226] - A. J. Greimas, ***Du sens. Essais sémiotiques***. Le Seuil, 1970;
[227] - FROMILHAGUE, C. & SANCIER, A.: ***Introduction à l'analyse stylistique***, Bordas, 1991, p. 63 ;
[228] - J. Courtés, **La sémiotique du langage**, Nathan, 2003, p. 103

الصوتي، والتشاكل الإيقاعي، والتشاكل الدلالي، والتشاكل السردي، والتشاكل التلفظي، والتشاكل التركيبي. وهناك أيضا تشاكل حرفي تقريري، وتشاكل إيحائي مجازي.

هذا، ويؤدي:" تحديد التشاكلات إلى إبراز آليات نمو الخطاب الروائي وتوالده، فالخطاب حينما يحدد إطارا متشاكلا، يعمل على تنمية مقاطعه الأخرى اعتمادا على هذا الإطار الأولي بمراكمة الوحدات المعجمية التي تنتشر داخل المسارات التصويرية."[229]

وعليه، فالتشاكل مفهوم سيميائي إجرائي يسعف الباحث على تحليل الخطاب دلالة وصياغة ومقصدية، وذلك من خلال رصد المقومات المعجمية والمقومات السياقية، قصد توفير مقروئية منسجمة للنص.

وهكذا، فالتشاكل من أهم المعايير السيميائية التي تساعد محلل الخطاب على استكناه دلالات النص، وتحديد مقاطعه دلاليا بسهولة ويسر، وتسعفه كذلك على تكوين قراءة تأويلية منسجمة ومتسقة تركيبيا ودلاليا وتداوليا.

6- المعيار المناصي:

نعني بالمعيار المناصي (Paratedtuelle) كل ما يتعلق بالنص الموازي من عناوين، وهوامش، وإهداءات،ومقتبسات، ومقدمات، وأيقونات، وصور، ومستنسخات، ولوحات، وأيقونات، وتعليقات، وملاحظات، وتفسيرات، وكلمات الغلاف الخارجي، وحيثيات النشر، وفهرسة، وببليوغرافيا...إلخ. ومن ثم، يمكن لنا أن نتخذ هذه العتبات الموازية معايير لتحديد المقاطع، ولاسيما العنوان الذي يعتبر معيارا بصريا إجرائيا في تحديد المقاطع النصية والفقرات الخطابية، ويعتبر أيضا آلية دلالية مهمة في تقطيع النصوص؛ لأن العنوان هو مفتاح القراءة، وأس بناء المعنى والدلالة. وضمن هذا السياق، يمكن الحديث عن العنوان الأساسي، والعنوان الفرعي، والعنوان المقطعي. ويعد العنوان في الحقيقة مؤشرا دلاليا مهما، ومكونا بنيويا وظيفيا، وعنصرا سيميائيا بارزا في عملية تقسيم النص إلى مقاطع دلالية وتيماتيكية.

---

[229] – عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2332م، ص:935؛

7- معيار الاندماج واللاندماج:

يعد معيار الاندماج(الاتصال) واللاندماج (الانفصال) من أهم المعايير السيميائية لتحديد المقاطع السردية والحكائية. ويحتكم هذا المعيار إلى مجموعة من المعينات الرابطية، والتي تتمثل في المؤشرات الضمائرية والزمانية والمكانية التي يمكن بحال من الأحوال أن تضيء النص دلالة ومقصدية. ومن هذه المعينات:" ما يحيل على هيئة المقال وما يتصل بها من زمان – ومكان:(أنا، هنا، الآن)، وبتعبير آخر هي: الضمائر، والظروف، وأسماء الإشارة... وتمنح هذه المعينات مرجعية للخطاب بتصنعها له. على أن حياة الخطاب تحتوي على جهتين، وتتأرجح بغير نهاية بين استثمار هيئة المقال وعدمه، فهيئة المقال تقدم نفسها بإستراتيجية معينة ولكنها تتغيب أيضا...أي: إن حياة الخطاب هي تمثيل للذاتية، وللموضوعية في آن واحد. فالذات حينما لا تندمج في الخطاب تقدم نفسها على أنها موضوعية، ولكن عدم اندماجها ليس إلا وهما يخدع المتلقي ليقع تحت طائلته. وحينما تندمج تزيل عن انفعالاتها كل قناع. والاندماج L'Embrayageواللااندماج Le Débrayage يتعلقان بـــ:

- العامل: اندماج" أنا" في المقال أو لا اندماجه ليحل محله غيره من الضمائر الأخرى.
- الزمان: اندماج " الآن" في المقال أو لا اندماجها لتحل محلها ظروف زمانية أخرى.
- المكان: اندماج" هنا" في المقال أو لا اندماجها ليحل محلها غيرها من الظروف المكانية"[230].

و يوضح السيميوطيقون عملية الاندماج الاتصالي واللاندماج الانفصالي على الشكل التالي:

الإنسان

أنا // غير أنا أنت// هو

المكان الزمان

هنا// غير هنا الآن// غير الآن

هناك//مكان ما البارحة- غدا// مرة[231]

---

[230]- د.محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9652م، ص:922-920؛

[231]- د.محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، ص:922؛



ويتحقق المعيار الاندماجي واللاندماجي من خلال تناقض الضمائر (ضمير التكلم يقابل ضمير الغياب)، وتقابل الشخوص على مستوى الزمان و المكان حضورا وغيابا. وفي هذا السياق، يختلف ضمير المتكلم الشخصي (أنا/أنت) عن ضمير الغياب غير الشخصي (هو بكل أنواعه: شخص/ شيء/ حيوان/جماد). ويقول إميل بنفينيست E.Benбeniste في هذا النطاق مميزا بينهما بكل دقة ووضوح:"إننا بجمع الضمائر في نظام ثابت وفي مستوى موحد تكون محددة فيه بتواليها ومرتبطة بهذه العناصر:أنا، وأنت، وهو، لا نعمل إلا على التحويل، داخل نظرية شبه- لغوية، لمجموعة من الفروق ذات الطبيعة المعجمية. وهذه التسميات لا تقدم لنا عناصر حول ضرورة المقولة، أو حول المحتوى الذي تتضمنه ولاحول العلاقات التي تجمع بين مختلف الضمائر. يجب، إذاً، البحث في كيفية تعارض كل ضمير مع الضمائر الأخرى، وماهو المبدأ الذي يتبنى عليه تعارضها، لأننا لا نستطيع فهمها إلا من خلال ما يحدد الاختلاف والتعارض بينها."[232]

يلاحظ بنيفنست أن الدراسات اللغوية التقليدية لا تميز بين الضمائر الثلاثة: أنا- أنت- هو، بل تجعلهم في مرتبة صرفية ونحوية واحدة. بينما يقتضي التصور الجديد تجاوز هذا التعامل، واستبداله بمنظور جديد يميز بين الضمائر دلاليا وأجناسيا وخطابيا، فيضع بينها تقابلات كالتقابل بين الضمير الشخصي (أنا ⇦ أنت)، والضمير غير الشخصي (هو/هي/ الضمير المحايد / on). ويقول بنيفينست على الضمير الشخصي:" إن "أنا" لا تعني الذي يتكلم، وتتضمن أيضا قولا على ذمة "أنا": فبقولي "أنا"، لا يمكن لي أن أتكلم على نفسي. وفي المخاطب، "أنت" تتحدد ضرورة بـــ"أنا"، ولا يمكن أن يتم التفكير خارج وضعية غير محددة انطلاقا من "أنا"".[233]

أما الضمير غير الشخصي، فهو ضمير موضوعي مرتبط بالغياب سواء أكان ذكوريا أم إناثيا أم محايدا:" إن الشكل المسمى بضمير الغائب، يشمل إشارة لقول حول شخص معين أو حول شيء معين، لكنه غير مرتبط بضمير شخصي خاص...ويمكن أن نصوغ النتيجة بشكل واضح: إن ضمير الغائب ليس بضمير شخصي، إنه صيغة الفعل التي تؤدي وظيفة التعبير عن مقولة الضمير اللا- شخصي."[234]

ويعني كل هذا أن الاندماج أو اللاندماج ضميرا وزمانا ومكانا يمكن اتخاذه معيارا لتقطيع النصوص والخطابات لفهم محتوياتها، واستكشاف مقاصدها، واحتواء رسائلها السطحية والعميقة.

---

[232] - Benбeniste, E: (La nature des pronoms), in **Problèmes de linguistique générale2**, ED, Gallimard, Paris, 1974, p:226;

[233] - Benбeniste, E: (La nature des pronoms), p:228;

[234] -Benбeniste, E: (La nature des pronoms), p:228;

8- المعيار الأسلـــــــوبي:

يتحدد المقطع النصي عبر المعيار الأسلوبي، وذلك أثناء انتقال الكاتب أو المبدع من أسلوب إلى آخر، كأن يستعمل السرد أو الأسلوب غير المباشر في نصه، لينتقل بعد ذلك إلى الحوار أو ما يسمى بالأسلوب المباشر، أو ينتقل إلى الحوار الداخلي أو ما يسمى كذلك بالأسلوب غير المباشر الحر. كما يمكن أن ينتقل من الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي الطلبي وغير الطلبي، ومع كل انتقال أو تغيير أسلوبي يتحدد المقطع النصي، ولاسيما في مجال الشعر والسرد.
كما أن تعاقب الوصف والسرد والحوار داخل خطاب معين يميز بين المقاطع النصية، ويحدد هويتها الدلالية والكلامية والتجنيسية. فالنص الروائي مثلا:" ينقسم إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية. وتتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن. أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة...
هناك ولاشك نوع من التوتر بين الوصف الذي يتميز بالسكون والسرد الذي يجسد الحركة. فإن النص الروائي يتذبذب بين هذين القطبين. وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة، أما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونها."[235] في حين تتكلف المقاطع الحوارية بنقل المشاهد الدرامية والمسرحية، ومعها يتوقف الزمن الحركي أيضا على غرار الوقفة الوصفية.
ويعني كل هذا أن التلوين الأسلوبي من أهم الضوابط والمحددات السيميائية التي يمكن الاعتماد عليها لتقطيع النصوص والخطابات اتصالا وانفصالا.

9- المعيــــــــار الإيقـــــاعي:

يعتبر المعيار الإيقاعي (الوزن والقافية واللازمة الشعرية) من أهم المعايير السيميائية لتقطيع النصوص والخطابات الشعرية، إذ يساهم تغيير البحر العروضي والوزن الخليلي، وتنويع التفعيلات والقوافي، وتلوين الروي إطلاقا وتقييدا، في استقلالية المقطع الشعري، والانتقال من المقطع السابق إلى المقطع اللاحق كما في شعر التفعيلة والشعر الرومانسي بصفة خاصة.
كما تعتبر اللازمة الشعرية من أهم المكونات الإيقاعية التي بها يتم تقسيم المقاطع الشعرية كما في ديوان" **المواكب**" لجبران خليل جبران، وشعر الموشحات (تكرار الأقفال)، ونصوص الشعر الرومانسي، وخاصة

---

[235] - د.سيزا قاسم: **بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، طبعة 2331م، ص:993-994؛

نصوص الشاعر علي محمود طه، وذلك إلى جانب مكونات أخرى كالتكرار المقطعي، وتشغيل الوقفة النظمية والعروضية والتركيبية والدلالية.

9- معيـــــار المنظـــور السردي:

من المعروف أن ثمة ثلاث رؤى في تقديم الأحداث والشخصيات في مجال السرديات. نتحدث أولا عن الرؤية من الخلف، وذلك باعتبارها رؤية مهيمنة في الروايات والسرود الكلاسيكية الواقعية أو الرومانسية، و تعتمد هذه الرؤية على ضمير الغائب، والمعرفة المطلقة الكلية، والتي مفادها أن الراوي يعرف أكثر من الشخصيات. وتنبني هذه الرؤية كذلك على رصد الشخصية من الداخل والخارج، والارتكان إلى حياد الراوي واستقلاليته، والذي غالبا ما يترل إلى درجة الصفر من الموضوعية.
أما الرؤية الثانية من تلك الرؤى السردية، فهي الرؤية " مع" التي تستند إلى المنظور الداخلي، واستخدام ضمير المتكلم، ومشاركة الراوي للشخصية داخل مسار الأحداث. وبالتالي، تكون معرفة الراوي متساوية للشخصية، وفيها يتم التركيز كثيرا على الاستبطان الداخلي والتذويت، وتشغيل الضمير الشخصي والمعرفة الداخلية، وغالبا ما تكون هذه الرؤية مهيمنة في الروايات الأوطبيوغرافية،والروايات المنولوجية، وروايات تيار الوعي.
أما الرؤية السردية الثالثة، فهي الرؤية من الخارج، وتكون معرفة الراوي فيها أقل من الشخصية، ويكون الراوي هنا مجرد ملاحظ أو شاهد خارجي، ويصبح الضمير هنا إما ضمير الغائب وإما ضمير المخاطب، وغالبا ماتهيمن هذه الرؤية على الروايات الجديدة أو الروايات التجريبية. ويعني كل هذا أن عند تغيير الرؤية السردية يتغير المقطع النصي. وبالتالي، ننتقل إلى فكرة محورية أو صيغة تعبيرية أخرى.

10- معيـــــار الالتفـــات:

يعد الالتفات من أهم الظواهر البلاغية التي عالجها البلاغيون القدامى في مصنفاتهم النحوية والبلاغية، ويقصد به الانتقال من ضمير إلى آخر، كالانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب أو الغائب، أو الانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم والمخاطب، أو الانتقال من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم والغائب. ومع كل انتقال ضمائري يتحدد المقطع النصي، وتبرز المتوالية بشكل دقيق وواضح.
ويعرف حازم القرطاجني مفهوم الالتفات عند الشعراء القدامي بقوله:" وهم يسأمون الاستمرار على

ضمير المتكلم أو ضمير المخاطب، فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك أيضا يتلاعب المتكلم بضميره فتارة يجعله ياء على جهة الإخبار عن نفسه، وتارة يجعله كافا أو تاء فيجعل نفسه مخاطبا، وتارة يجعله هاء فيقيم نفسه مقام الغائب، فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لايستطاب، وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض."[236]

هذا، ويسمى الالتفات بالانصراف والاستدراك والتلوين وتغيير المواقع، وهو مرتبط أشد الارتباط بالبلاغة والبيان والأسلوبية وعلم السرد ولسانيات النص. وقد يدل الالتفات على:" نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب."[237]

ويمكن توسيع دلالات مفهوم الالتفات لتنتقل من مجالها البلاغي إلى النص الأدبي كما يرى ذلك الباحث المصري الدكتور عزالدين إسماعيل الذي يقول بأن مقولة الالتفات:" قد تنبسط دلالتها حتى لتكون باتساع الخطاب الأدبي إطلاقا، لكنها عندئذ ربما فقدت دلالتها وخصوصيتها."[238]

وقد يتجاوز الالتفات مقولة الضمائر إلى الصيغ الفعلية، وذلك بالانتقال من الماضي إلى المضارع، أو من الماضي إلى الأمر، أو الانصراف من المضارع إلى الأمر والماضي، أو الانتقال من الأمر إلى الماضي والمضارع على حد سواء. كما يشمل الالتفات صيغ الأسماء، حيث يتم انتقال المتكلم من المفرد إلى المثنى والجمع، أومن المثنى إلى المفرد والجمع، أو من الجمع إلى المفرد والمثنى.

ويشير الباحث المغربي الدكتور محمد مشبال إلى أن معيار الالتفات يساعد على تنوع المقاطع الدلالية، وتغير المواضيع في القصيدة العربية القديمة، ولاسيما القصيدة العباسية منها:" يتخذ أسلوب الالتفات في قصيدة أبي تمام في مدح أحمد بن المعتصم صيغة الانتقال من المخاطب إلى المتكلم. وقد صاحب هذا التغير في الضمائر تحول في موضوع القصيدة؛ وهذه سمة من السمات الأسلوبية في هذا النص قلما تتواتر في نصوص أخرى. وأعني بذلك أنه لايوجد أي ارتباط ضروري بين تعدد الموضوعات وتغير الضمائر في النص الشعري القديم؛ فقد دأب الشعراء على تغيير الموضوعات في القصيدة الواحدة، مما أصبح مقوما ثابتا في نمط القصيدة النموذجية. غير أن صياغة أسلوب الالتفات بالصورة تطالعنا في هذه القصيدة،

---

[236] - حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، ص:015؛

[237] - الزركشي: **البرهان في علوم القرآن**، الجزء الثالث، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ص:091؛

[238] - د.عزالدين إسماعيل: (جماليات الالتفات)، ضمن أعمال الندوة التي أقامها النادي الثقافي بجدة (السعودية)، سنة 9653-9654م حول قراءة التراث النقدي؛

وهي الصورة التي تتناسب وتركيب النص من موضوعين: المقدمة الطلية الغزلية وغرض المدح، يفيد أن من بين وظائف هذا الأسلوب الإيحاء بتحول في المستوى الدلالي والنفسي للقصيدة."[239]

وهكذا، نعتبر أن مقولة الالتفات من أهم المعايير البلاغية والأسلوبية والسردية ذات الطابع التراثي، والتي يمكن الالتجاء إليها لتقطيع النصوص والخطابات تقطيعا علميا دقيقا ومضبوطا.

19- المعيـــــار التداولي:

يعتبر المعيار التداولي والحجاجي من أهم المعايير التي تستعمل لتحديد المقاطع، ولاسيما في النصوص الإبداعية والفلسفية والحجاجية، فاختلاف الأطروحات والتوجهات الفكرية تأييدا ومعارضة يساهم في اختلاف المقاطع، وبروز البعض منها، وارتباطها بالمقاطع السابقة اتساقا وانسجاما. كما تساعدنا بعض الأساليب والعمليات الحجاجية التداولية على تقسيم النص إلى مجموعة من المقاطع كالقياس الاستنباطي (الانطلاق من الكل والعام إلى الجزء والخاص)، والقياس الاستقرائي(الانطلاق من الجزء والخاص إلى الكل والعام)، وتمثل الشاهد (عبارة عن حجة جاهزة صناعية، أو بمثابة مستنسخات قرآنية أو نبوية أو أحكام وأمثال أو أقوال مأثورة، أو نصوص شعرية يؤتى بها لتقوية درجة التصديق، وتوضيح المعطى)، والتضاد(البرهنة على صحة القضية من خلال فساد نقيضها)، وإدماج الجزء في الكل(تتم فيه البرهنة على أن ما يصدق على الكل يصدق على الجزء)، والتضمن(تتضمن المقدمات نتيجة مسكوتا عنها)، والتناقض(ورود قضيتين متناقضتين داخل نظام نصي معين)، والتحديد (تحديد الشيء وتعريفه، أو وصف خصائصه)، والتقسيم أو الاستقصاء (تقسيم الكل إلى أجزاء)،والمقارنة والموازنة(البحث عن أوجه الشبه والاختلاف)، والوصل السببي(يكون بين ظاهرة وبين نتائجها أو مسبباتها)، والاتجاه(تحذر من مغبة انتشار ظاهرة ما)، والتمثيل(الإتيان بالأمثلة)...

كما تساعد الروابط الحجاجية والمنطقية الدارس السيميائي على تقطيع النصوص والخطابات تقطيعا علميا موضوعيا محكما إلى حد كبير، وذلك بالانتقال بين روابط الشرط والافتراض(إذا- إن- لو- فإن...)، و روابط الاستنتاج(إذاً- وهكذا- نصل إلى أن- ولهذا- نتيجة لذلك- وعليه- وبناء على ماسبق- وبناء على ذلك- وتأسيسا على ماسبق...)، والتضمن(ضمن....)، والاستتباع (وبالتالي...)، والتخصيص الاستثنائي (ولاسيما...)، والتعليل(لأن- بما أن- بسبب...)، والشرح والتفسير(أي-...)،

---

[239] - د. محمد مشبال: **مقولات بلاغية في تحليل الشعر**، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط،الطبعة الأولى سنة 9660م، ص:49؛



والاستدراك والتعارض(لكن- ومع ذلك- وعلى الرغم من ذلك- غير أن- في حين- بينما- خلافا لذلك- بالمقابل...)، والتفصيل(إما.... وإما...)، والقصر والحصر(إنما- ما...إلا...)، والغاية (لكي- لأجل- قصد- بغية...)،و روابط نظرية أفعال الكلام من إثبات (التأكيدات الخبرية...)، ونفي(ليس...)، وتأكيد، وبوح، واعتراف، واستفهام، وأمر، ورجاء، ونهي، وتمن... علاوة على الاستعانة بالتكرار اللغوي بهدف تثبيت المعنى، وضمان إذعان المتلقي لما يقال، والاستعانة كذلك بالصورة البلاغية الحجاجية. وتساهم كل هذه الروابط المنطقية والعقلية في تحديد المقاطع الفكرية، وتمييزها بشكل تصنيفي، وتبيان مضامينها وخصائصها الفنية والجمالية والأسلوبية.

كما يتضمن النص أو الخطاب مجموعة من الرسائل والمقصديات المباشرة وغير المباشرة، الظاهرة والمضمرة، الحرفية والإيحائية، والتي من خلالها تتحدد المقاطع النصية، وتبرز بشكل جلي وواضح للمحلل والدارس السيميائي تفكيكا وتركيبا.

وهكذا، فالمحاجج يسعى إلى تقديم سلسلة من القضايا ينبثق بعضها منطقيا من بعض، وذلك لتحقيق عمليات الاقتناع والإقناع والتأثير والتداول. وبالتالي، تساهم هذه العمليات والقضايا المنطقية في ظهور المقاطع النصية، وبروزها بشكل واضح تشكلا ودلالة وانكتابا وبناء ومقصدية.

❑ أهميـــــة عملية تقطيع النصوص:

يلاحظ أن لعملية تقطيع النصوص والخطابات أهمية كبرى في مقاربة النصوص والخطابات، وتحليلها تحليلا منهجيا ناجعا. كما يلاحظ أن لهذه العملية التقطيعية وظائف أخرى يمكن حصرها في النقط التالية:

9- تسهيل عملية تطويق النص الأدبي من جميع جوانبه.

2- تفكيك النص إلى مقاطع جزئية، وذلك بغية الإحاطة بالدلالات الكلية للنص.

0- تقطيع النص إلى مقاطع وأقسام عملية بيداغوجية تسعف الباحث أو المحلل أو الدارس على الانتقال من الجزء والخاص إلى الكل والعام، وذلك ضمن منهجية قياسية استقرائية.

1- التحكم في تمفصلات النص الكبرى عن طريق تقطيعه، وتفصيله بطريقة تشريحية تجزيئية.

2- التقطيع عملية منهجية إجرائية ضرورية في إطار المقاربات البنيوية والسيميائية تفكيكا وتركيبا.

3- التقطيع خطوة منهجية أولية أساسية، وذلك قبل الدخول مباشرة في تحليل النص، ومقاربته معنى وتأويلا.

4- تساهم عملية التقطيع في تحقيق اتساق النص وانسجامه، وتسهيل عملية القراءة، وإزالة الغموض والالتباس عن النص والخطاب.

5- معرفة البنيات العميقة الثاوية التي تولد تمظهرات النص، واستخلاص الحبكات والقواعد السردية والخطابية التي يخضع لها النص أو الخطاب.

6- تقسيم النص إلى مجموعة من المقاطع الصغرى ضمن مقاطع نصية وخطابية كبرى، وهي: الاستهلال والوسط والخاتمة.

93- يسعف تقطيع النص أو الخطاب الباحث أو الدارس على استكشاف الدلالة، وتحصيل آثار المعنى استقراء واستنباطا. وبالتالي، فإن التقطيع:" لا يقتصر على تحديد المقاطع التي يتمفصل إليها الخطاب في تعالقها، ولكنه يحقق هدفا أساسيا هو إضاءة دلالة الخطاب بإنتاج مجموعة آثار معنى أولية وجزئية تسهم في تكون الدلالة العامة لخطاب الرواية.

إن تقطيع خطاب الرواية وفق معايير محددة وملائمة مرتبطة بالخطاب هو الذي يؤدي إلى كشف دلالة الخطاب؛ لأن هذه المعايير تتعلق بمكونات خطابية مثل: توزيع الفضاء الذي يقترحه السارد، مثل: الزمن والفضاء المكاني والشخصيات. وارتباط هذه المكونات بالخطاب الروائي يجعل استثمارها على مستوى التقطيع إجراء تحليليا يولد آثار المعنى الأولية."[240]

99- يبرز تقسيم النص أو الخطاب إلى مقاطع مدى تعالق النص ترابطا واتساقا، وتلاحمه سببيا وزمنيا. كما تمكن " هذه العملية من إبراز استقلالية كل مقطع من جهة، القائمة على خصوصيات محددة مثل هيمنة عنصر الزمن أو المكان أو هيمنة شخصية من الشخصيات حين مقارنته بمقطع آخر يهيمن فيه عنصرا آخر، وعلاقته بالمقاطع الأخرى المكونة للخطاب الروائي من جهة أخرى، لأن المقطع يندرج ضمن الخطاب الروائي بصفته كلا دالا إلى أهمية تحليل العلاقات بين المقاطع المكونة للخطاب، تكمن أيضا في إمكان الكشف عن توالد الخطاب وتناسله، انطلاقا من أن الخطاب ينمو من عقدة تمثل مركزا منظما هو الذي يحدد تناسل المسارات التصويرية الأخرى، ويبرز البعد الدينامي للخطاب، وستتضح هذه الخاصية بتحليل التشاكلات الدلالية."[241]

وعليه، فللتقطيع النصي والخطابي وظائف كثيرة، وتنصب كلها في تسهيل عملية القراءة، وتيسير علمية التحليل تفكيكا وتركيبا، فهما وتفسيرا، تشريحا وتأويلا.

---

240 - عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، ص:91؛

241 - عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، ص:91.

تلكم، إذاً، أهم المعايير والمحددات والضوابط السيميائية التي يمكن الالتجاء إليها لمقاربة النصوص والخطابات تفكيكا وتركيبا، وتحليلها معنى وتأويلا. كما أن عملية التقطيع ضرورية لفهم النصوص والخطابات وتفسيرها، بغية إزالة غموضها، وتطويق دلالاتها الملتبسة، وبناء معانيها الجزئية والكلية، والتأكد من تعالق المقاطع، وترابطها عضويا وموضوعيا، لمعرفة تجليات الاستدلال والحجاج والاتساق والانسجام. وبالتالي، فالتقطيع عملية أولية وخطوة إجرائية هامة عند البنيويين والسيميائيين أثناء مواجهة النصوص والخطابات، وتشريحها تفكيكا وتركيبا، معنى وتأويلا.

الفصل العاشر

الآليات السيميائية لتوليد الدلالة في النصوص والخطابات

من المعروف أن التحليل السيميوطيقي يدرس جميع النصوص والخطابات والأنشطة الإنسانية والبشرية إن سطحا وإن عمقا، وذلك من خلال مقاربة شكل المضمون، أو دراسة دال الدلالة، أو معالجة مبنى المحتوى، حيث ينكب هذا التحليل من جهة على دراسة الأشكال السردية ضمن المكون السردي، ومن جهة أخرى يدرس الأشكال الخطابية ضمن المكون الخطابي. ومن ثم، يستلزم تحليل النص السيميوطيقي عادة أن يبدأ المحلل تحليله بمعالجة المكون السردي. أي:دراسة السردية، وتحديد الحالات والتحولات داخل السرد اتصالا وانفصالا، وذلك في علاقتها بعواملها وفواعلها، ورصد البرنامج السردي(التحفيز- الكفاءة- الإنجاز- التقويم)، مع دراسة منطق الجهات، والذي يتمثل في: رغبة الفعل، وإرادة الفعل، وواجب الفعل، والقدرة على الفعل. وبعد ذلك، ينتقل المحلل إلى دراسة المكونات الخطابية، وذلك عن طريق رصد بنية المعنى على الصعيد المعجمي والدلالي والسيميائي، وتبيين العوامل والفواعل التيماتيكية. ويعني هذا أن البنيات السردية هي التي تنظم المحتويات والمضامين المعبر عنها لغة، بينما تصف لنا البنية الخطابية قانون وشكل هذه المحتويات.

هذا، ويتطلب تحليل الخطاب سيميائيا مقاربته عبر ثلاثة مستويات: مستوى الظاهر النصي، ويتجلى في دراسة النص في ماديته الملموسة (عتبات النص الموازي)، والإحاطة بسجلاته الأسلوبية (التقطيع الطيبوغرافي- الفضاء- الأساليب السردية)، والمستوى السطحي، والذي يعنى بدراسة البرامج السردية والمسارات التصويرية، والمستوى العميق الذي يهتم بدراسة التشاكل، واستقراء القيم الدلالية والسيميولوجية، ودراسة المربع السيميائي. إذاً، كيف يبنى المعنى في النصوص والخطابات؟ وكيف يشيد المعنى سيميائيا ودلاليا؟ وماهي الخطوات والمراحل التي يجتازها بناء المعنى من مستوى السطح (السرد) إلى مستوى العمق(المنطق)؟

9- بناء الدلالة والمعنى على مستوى السطح:

إذا كانت البنية السطحية تتكون من مستويين: المستوى السردي (دراسة البرامج السردية، والصيغ الجهية، والتحولات والحالات)، والمستوى الخطابي (التحليل المعجمي والدلالي والموضوعاتي)، فإن البنية العميقة تهتم بالبنيات الصغرى للدلالة. ويعني هذا أن البنية العميقة تدرس السيمات الدلالية، والسيمات السيميولوجية، ومختلف التشاكلات الدلالية والسيميولوجية، وكذلك المربع السيميائي. وإذا كانت البنية السطحية تعنى بما يطفو فوق النص، فإن البنية العميقة تهتم بما يقع تحت النص. علاوة على ذلك، يرتبط المكون الخطابي بالمكون السردي داخل البنية السطحية بدراسة الأدوار التيماتيكية والعاملية للفاعل.

ويفسر هذا أن الأدوار التيماتيكية هي ملتقى الطرق، ومركز التقاطعات بين المكون السردي والمكون الخطابي.

ومن أهم الآليات السيميائية لتوليد الدلالة والمعنى في النصوص والخطابات على مستوى البنية السطحية، نذكر الآليات التالية:

الصورة المعجمية والسياقية:

يعتمد التشريح السيميوطيقي على مستوى البنية الخطابية على التحليل المعجمي أو المقاربة الموضوعاتية أو دراسة الحوافز والوظائف كما فعل فلاديمير بروب(Bladimir Bropp) في دراسته الشكلانية للحكاية الروسية العجيبة. وهذه الخطوة المنهجية ضرورية للإحاطة بالنص إحاطة موضوعية دقيقة. ويستلزم التحليل الموضوعاتي أو المعجمي دراسة الصور المعجمية، واستخلاص الليكسيمات (ledèmes)، وتحديد نواتها المعجمية الثابتة، مع رصد مختلف دلالاتها السياقية. و في هذا الصدد، يتم الحديث عن الحقل المعجمي والحقل الدلالي. وكل ذلك من أجل الوصول إلى صورة الخطاب أو صوره التيماتيكية البارزة. ومن هنا، تظهر صورة الخطاب في النصوص والخطابات جلية عبر شبكة من الصور الليكسيمية أو المعجمية أو القاموسية مترابطة فيما بينها. وكل هذا يسمى في التحليل السيميائي بالمسار التصويري (**parcours figuratif**).

هذا، وتستند البنية الخطابية أو البنية الدلالية المعجمية إلى دراسة الصور دراسة قاموسية معجمية و دلالية. ومن ثم، على المحلل السيميائي، أولا وقبل كل شيء، أن يحدد مدلول الصورة أو الصور(**Figures**)، والتي يقصد بها الوحدات الدلالية التي تساهم في التوصيف، وقد تعني أيضا الأدوار العاملية والوظائف المعجمية[242]. وقد تدل الصورة على الليكسيم التي تتخذ بعدا قاموسيا ودلاليا. فالليكسيمات **(lexèmes)** هي بمثابة العناصر الدلالية البسيطة أو الكلمات القاموسية التي توجد في معجم لغة ما. ولكن هذه الكلمة يمكن أن تتخذ عدة معان سياقية مجازية وحقيقية داخل نص أو خطاب ما، وتسمى، في هذا المجال، بالمسارات التصويرية أو السيماتية (**parcours sémémiques**)، أو تسمى أيضا بالليكسيمات السياقية. ويعني هذا أن الصورة المعجمية تتكون

---

[242]- Groupe D'Entreвernes: **Analyse sémiotique des textes**, les Editions Toubkal, Casablanca, Maroc, Première édition 1987, p: 89 ;

من دلالة معجمية حرفية(**الليكسيم القاموسي**)، وكذلك من دلالات معجمية سياقية(**الليكسيمات السياقية**). ومن هنا، فالصورة لها وحدة نووية دلالية قارة وثابتة، وتتخذ كذلك صيغا معجمية وسياقية.

فإذا أخذنا كلمة أو لكسيم " الضعف" فنلاحظ ما يلي:

- **الصورة المعجمية**: الضعف.
- **النواة المعجمية الثابتة:** الهزل ونقص القوة.
- **المسارات التصويرية السياقية:**

أ- ضعفت صحته كثيرا(الطابع الجسدي).

ب- ضعف عقله ورأيه، وذلك بعد اضطرابه النفسي(الطابع العقلي).

ج- موضوع التلميذ ضعيف جدا(الطابع المعنوي).

ومن هنا، تتكون الصورة المعجمية من دلالة قاموسية افتراضية ممكنة، ودلالة استعمالية سياقية.[243]

وإذا أتينا بمثال آخر يتعلق بلكسيم أو صورة " المخ"، فنورد الجمل الآتية:

أ- قال الطبيب لمساعده: علينا أن نحتاط جيدا لكي لا نصيب **المخ** بأي جرح أثناء العملية الجراحية.

ب- أيها النادل، أريد **مخا** ممزوجا بالبيض.

د- فعلا، لايملك هذا المراهق لا عقلا ولا **مخا**.

- **الصورة المعجمية**: المخ.
- **النواة المعجمية الثابتة**: جوهر العقل.
- **المسارات التصويرية السياقية:** أ- الطابع الفيزيولوجي، ب- الطابع المطبخي، ج- الطابع العقلي.

ومن ثم، فكلمة المخ هي صورة ليكسيمية، أما جوهر العقل فهو بمثابة نواة معجمية أو تعريف قاموسي لها، أما المعاني الأخرى لكلمة المخ، فتشكل السياقات الدلالية أو السيميمية (**sémèmiques**) للكلمة أو الصورة.

ويتبين لنا، من كل هذه التحديدات الاصطلاحية، أن الصورة تعتمد على المدونة القاموسية الافتراضية (الذاكرة المعجمية)، والاستعمال السياقي للكلمات والليكسيمات، وذلك من خلال أسلبتها داخل نطاقات سياقية للنصوص والخطابات. ومن ثم، فعلى المحلل السيميائي أن يتسلح بقواميس اللغة ومعاجمها المتنوعة، ويكون قادرا على تدبر وفهم عميق للدلالات السياقية للكلمة أو الصورة أو الليكسيم.

وعلى العموم، يستلزم تفكيك الصورة المعجمية من المحلل السيميائي الاستعانة بالتحليل المعجمي (رصد الحقول المعجمية)، وتمثل التحليل الدلالي(استخلاص الحقول الدلالية). وبعد ذلك، تربط العلاقات

---

[243] - Groupe D'Entreвernes: **Analyse sémiotique des textes**, p: 91 ;

الدلالية بين هذين التحليلين معا، بغية تبيين مجمل التعالقات الموجودة بين الصور، مع تقويم الشبكات التصويرية. ويعني هذا أن التحليل المعجمي يهتم باستخلاص الليكسيمات، وتحديد تطور الدلالة عبر استعمالاتها السياقية داخل الملفوظات التركيبية للجمل.

☜ الحقل المعجمي والحقل الدلالي:

من الضروري بمكان أن يميز الباحث السيميائي، منهجيا، بين ما يسمى بالحقل المعجمي (champ ledical)، و ما يسمى أيضا بالحقل الدلالي (le champ sémantikue). فقد بينت الدراسات اللسانية أن ثمة مجموعة من العلاقات التي تربط بين ألفاظ النص الواحد أو الخطابات المتعددة، كأن تقوم تلك الألفاظ على علاقة الهوية والمشاركة والتعارض والتقابل. ومن هنا، فالحقل المعجمي القاموسي يتضمن مجموعة من الكلمات الليكسيمية للغة ما، والتي تتجمع داخل القاموس أو المعجم لتعين مختلف العلامات والأسماء المتعلقة بالتقنية والأشياء والمصطلحات، وهذا الحقل له علاقة بالجانب الافتراضي أو الجانب القاموسي للدلالة. فإذا أخذنا كلمة " **الحرب**"، مثلا، فحقلها المعجمي يتمثل في الكلمات التالية: الرصاص، والموت، والدبابة، والطائرة، والدماء، والقتل، والتعذيب، والأسر، ويقنبل، ويدمر، والجندي...

أما الحقل الدلالي في المجال اللساني والسيميائي، فهو مجموعة من الكلمات التي تستعمل داخل نص معطى ما، وله علاقة بالدلالات السياقية للصورة المعجمية والاستعمالية للغة داخل نص ما. فلابد – إذاً– من تضافر للصور الدلالية السياقية لتحديد الدلالة الكلية للنص.

☜ صورة الخطاب والتمظهر الخطابي:

تكون شبكة الصور الليكسيمية في الحقيقة ما يسمى بصورة الخطاب(**figure de discours**). فهذه الصور الليكسيمية هي التي تنسج النص أو الخطاب، وتضفي عليه نوعا من الاتساق والانسجام والترابط اللغوي والدلالي. وهنا، نقرر أن هذه العملية التي تستند على استخلاص الحقول المعجمية والدلالية تشبه ما يسمى كذلك بالبحث الموضوعاتي أو المعالجة التيماتيكية التي تعنى بتحديد التيمات الدلالية، وذلك عبر شبكة من العلاقات المتماثلة والمختلفة. وقد تشبه هذه العملية التحليلية كذلك نظام الوظائف والحوافز (les motifs)، وذلك في مجال تحليل الحكاية الشعبية، ودراسة الخرافات

والأساطير كما عند فلاديمير بروب(Bladimir Propp)، والذي ركز كثيرا في كتابه:"**مورفولوجية الخرافة**" على بنية الحوافز والوظائف.[244]

وإذا أخذنا مجموعة من النصوص والخطابات، والتي تتضمن مجموعة من التشابهات والقواسم المشتركة بين مختلف المسارات التصويرية داخلها، فإن كل هذه المسارات التصويرية لهذه النصوص والخطابات تشكل ما يسمى بالتمظهر الخطابي (**configuration discursive**). ويعني هذا تحديد التيمة العامة للعمل أو لتلك النصوص والخطابات، وذلك من خلال تحديد التيمات الفرعية لكل نص. فنجد، مثلا، أن التمظهر الخطابي في رواية" **اللص والكلاب**" لنجيب محفوظ يتمثل في الغدر والخيانة. في حين، تتمثل الدلالة الكلية لرواية بداية ونهاية في" **التسلق الطبقي**". كما أن التمظهر الخطابي في رواية" **اللجنة**" لصنع الله إبراهيم يكمن في ثنائية الحصار والتحرر[245]. ومن هنا، فالمظهر الخطابي هو مجموعة من الدلالات المعجمية الافتراضية والدلالات السياقية الاستعمالية التي ترد في النصوص والخطابات.

ويمكن الحديث داخل نطاق ثقافة محددة عن المعاجم القاموسية كمعجم "**لسان العرب**" لابن منظور، وقاموس روبير (Robert)، وقاموس لاروس (Larousse)، والمعاجم السياقية أو القواميس الخطابية التي تعنى بترصيف المعاني السياقية أو ما يسمى في الثقافة العربية بمعاجم الموضوعات ككتاب" **فقه اللغة وسر العربية**" للثعالبي النيسابوري [246]. أي: إن هناك نوعين من المعاجم: معجم الجمل (لاروس وروبير ولسان العرب)، ومعجم الموضوعات والوظائف والحوافز(فقة اللغة العربية للثعالبي). ويعني هذا أن المعجم الموضوعاتي أكثر انفتاحا واتساعا من المعاجم الجملية؛ وذلك لعلاقتها الوطيدة بالذاكرة الثقافية لأمة من الأمم.

ويدل كل هذا أن هناك مستويين على صعيد المكون الخطابي: مستوى الكلمة المعجمية(**الليكسيم**). وهنا، يتم الحديث عن الصورة المعجمية المأخوذة من قاموس الجملة، وتحديد المسار التصويري الذي يتحقق بتوظيف الكلمات داخل سياقات جملية متنوعة، ومستوى التمظهر الخطابي المأخوذ من معجم المعاني، ويتم الحديث أيضا عن المسار الخطابي الذي يتحقق في النصوص والخطابات سياقيا. أي: إن

---

244 [244]– فلاديمير بروب: **مورفولوجية الحكاية**، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9653م؛

[245]– انظر: د: عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2332م؛ ص:914؛

[246]– الثعالبي: **فقه اللغة وسر العربية**،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، بدون توثيق للطبعة؛

هناك المظهر الخطابي القاموسي الافتراضي والمظهر السياقي الاستعمالي. ويؤكد كل هذا عملية الانتقال من المسارات التصويرية إلى التمظهرات الخطابية.

الأدوار التيمياتيكية والمعجمية:

ترتبط المسارات التصويرية، في المجال السيميائي، بالأدوار العاملية والأدوار المعجمية أو التيماتيكية. فالدور، كما هو معلوم، قد يسند إلى شخصية قد تكون عاملا أو فاعلا دلاليا. وهنا، نتحدث عن الفاعل(acteur)، والذي يقوم بدور عاملي ودور دلالي. فالفاعل هي صورة ذلك الذي ينجز، من جهة، دورا أو مجموعة من الأدوار العاملية داخل برنامج سردي معين،ومن جهة أخرى، يؤدي دورا أو أدوارا تيمياتيكية التي تنتمي إلى مسار أو مسارات تصويرية متعددة.[247]

وهنا، يلتقي المستوى الخطابي مع المستوى السردي.أي: إن الفاعل هو الرابط بين المستويين. وبتعبير آخر، تترابط البنية السردية مع البنية الخطابية على صعيد أدوار الفاعل التيماتيكية والعاملية، كما يتشخص في هذا الجدول التمثيلي:

الشخصيات	الأدوار التيماتيكية
حسن	" طفل معوق" " طفل صغير ومعروف" " مدلل" " وحيد" " غني" " بخيل" " "عاشق" " عامل" " حزين ويائس"
الراوي	" كاتب"

[247] 247 - Groupe D'Entreбernes: **Analyse sémiotique des textes**, p: 66 ;

	" أمازيغي" " حزين ويائس" " أخلاقي"

وبعد ذلك، ترتبط الأدوار التيماتيكية بالأدوار العاملية ضمن برامج سردية معينة، كما في هذا المثال التوضيحي الذي يتحدث عن شخص ورث كنزا عن عائلته، ففرط فيه تبذيرا وإسرافا:

البرامج السردية	المسارات التصويرية
البرنامج السردي الأول (المحافظة)	" العائلة" " علاقة الوالدين بالأطفال" " الألعاب الممنوعة" " الحياة في وحدة" " الاكتناز والادخار"
البرنامج السردي الثاني (التبذير)	" الهبات" " الإسراف " " السرقة" " تقديم المال لمعشوقاته" " القمار" " اللهو واللعب"

ومن هنا، تقترن الأدوار التيماتيكية بالفاعل الخطابي والعاملي ارتباطا سببيا ووظيفيا، وقد تكون تلك الأدوار ذات طبيعة اجتماعية، أو نفسية، أو سيكواجتماعية، أو مهنية، أو ثقافية، أو أخلاقية[248].

☜ **البنيـــــــة الدلالية المدمجة:**

[248] -Joseph Courtés: **Introduction à la sémiotique narrative et discursive,** Hachette, Paris, France, première édition, 1976, p: 96 ;

بعد الانتهاء من تحديد الحقول المعجمية والحقول الدلالية، ورصد التمظهر الخطابي، وتبيين الأدوار التيماتيكية والعاملية للفاعل، ينتقل المحلل السيميائي إلى إبراز الخطاب المدمج، أو استجلاء الفكرة العامة، أو تحديد البنية الدلالية الموضوعاتية الكلية (discours englobant) للنص أو الخطاب على المستوى السطحي، كدلالة الفرحة والحزن في مثالنا السابق.

2- بناء الدلالة والمعنى على مستوى العمق:

إذا كانت البنية السطحية تتكون من مستويين: المستوى السردي والمستوى الخطابي (التحليل المعجمي والدلالي والموضوعاتي)، فإن البنية العميقة تهتم بالبنيات الصغرى للدلالة، وذلك من خلال تفكيك الصور إلى مقوماتها المعنمية أو السيمية الصغرى، وتبيان منطق الدلالة. وإذا كانت البنية السطحية تعنى بالدلالات المعجمية الكبرى، فإن البنية العميقة تهتم بالمعاني السيميولوجية والدلالية النووية والسياقية.
ومن أهم الآليات لبناء الدلالة والمعنى على مستوى البنية العميقة، لابد من استحضار الآليات الشكلية والمنطقية التالية:

☜ التحليل بالمقومات أو السيمات السيميولوجية:

يستعين المحلل السيميائي، في مرحلة البنية العميقة، بالمقومات السيمية أو الدلالية. أي: يحلل كل صورة معجمية ليكسيمية على ضوء المقومات الدلالية ذات السمات الصغرى أو الوحدات الدلالية الصغرى للدلالة، أو ما يسمى كذلك بالسيمات(sèmes). ويذكرنا تفريع الدال إلى مجموعة من المقومات والوحدات الدلالية الملائمة بما قامت به المدرسة اللسانية الوظيفية " براغ Prague" في مجال الفونولوجيا الصوتية، وذلك مع تروبتسكوي ورومان جاكبسون، وذلك باعتماد منهجية القواسم المشتركة في تحديد القيم الخلافية بين الأصوات والفونيمات، وذلك من خلال إقامة مجموعة من التعارضات بينها تآلفا واختلافا، أوتأثرا بعلم الدلالة المصغر (micro sémantikue)، كما عند فرانسوا راستيي (F.Rastier)[249]، أو استفادة بشكل من الأشكال من التحليل بالمقومات عند

[249] - Rastier, François: **Sémantique interprétative**, PUF, 1987, p: 17 ;

المدرسة الأمريكية (كاتز Katzوفودور Fodor)، أو من التحليل المقوماتي (l'analyse sémiƙue)عند المدرسة الأوربية (كريماص Greimas)[250].

وهكذا، تتحدد الصور – إذاً– داخل النص أو الخطاب، وذلك عبر مجموعة من المقومات والسيمات والمعانم أو مدونة السيمات المشتركة والمختلفة.

فإذا أخذنا على سبيل المثال الليكسيمين أو الصورتين: **التمني والخوف**، فيمكن تفريعهما على الشكل التالي:

- **الدلالة المعجمية والقاموسية:** التمني هو شعور الإنسان بالفرح بما يستشرفه من إيجابيات في المستقبل.

- **الدلالة المعجمية والقاموسية:** الخوف هو إحساس بشيء مستقبلي مخيف وسلبي.

ويظهر لنا من هاتين الكلمتين أن هناك عناصر التشابه والتقارب بين هذين الليكسيمين: الإحساس واستشراف المستقبل. بيد أن هناك ما يجعلهما متقابلين: إيجابي وسلبي. وهكذا، فإذا كانت كلمة التمني تقترب من كلمة الخوف عبر وجود الشعور والمستقبل، فإنها تفترق عنها على مستوى طبيعة ذلك الشعور.

- **التركيب السيمي للصورتين معا:** يتبين التركيب السيمي للصورتين"التمني" و" الخوف" عن طريق استخلاص القيم الخلافية، وإبراز المقومات المشتركة والمختلفة، أو تحديد الوظيفة الاختلافية والتمييزية على الشكل التالي:

- " **التمني**": /شعور/+/استشراف مستقبلي/+ /مفرح/

-" **الخوف**": /شعور/+/استشراف مستقبلي/+/غير مفرح/

ومن جهة، يمكن تفريع الصورة المعجمية أو الليكسيم إلى مجموعة من السيميمات أو السيمات السياقية (**sémèmes**)، أو السيمات النووية أو الفرعية (**sèmes**).

ومن جهة أخرى، يمكن تحليل المظهر الخطابي إلى مجموعة من العناصر والسيمات النووية الأساسية، مثل: **التبذير**، والذي يمكن تحليله سيميا إلى مايلي:

- " **التبذير**":/عملية نشيطة/+/مخطط له/+/إسراف/+/ إنفاق بزيادة/+ /خسارة/+ / سلوك غير مفيد/+/ الحزن/

---

250 - Greimas (A.J), Courtes (Joseph): **<u>Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage</u>**, Hachette, Paris, 1979, p: 346 ;

☜ **السيمات النووية أو السيمات التصنيفية المقولاتية:**

يتحدد المظهر الخطابي بمجموعة من المسارات التصويرية والسيمات الصغرى. وفي هذا النطاق، يمكن التمييز بين نوعين من السيمات: السيمات النووية (**les sèmes nucléaires**) والسيمات التصنيفية (**classèmes**). فالمقصود بالسيمات النووية تجزيء الصور المعجمية أو مظاهر الخطاب إلى مجموعة من السيمات الملائمة. فكلمتا: التمني والخوف، قد تم توزيعهما إلى سيمات نووية التي تشكل نواة نووية ثابتة، والتي تسمى بالصورة النووية. ويسمى هذا النوع من التحليل بالمستوى السيميولوجي للدلالة. أي: تحليل الدلالة إلى عناصر صغرى من السيمات الملائمة والقيم الخلافية والمقومات البارزة[251]. أما السيمات التصنيفية(**classèmes**)، فتعني تجاور الصور فيما بينها داخل سياق نصي منسجم، وتعالقها عن طريق مجموعة من السيمات المشتركة، وتسمى بالسيمات السياقية أو السيمات التصنيفية (sèmes contextuels). وتتحدد هذه السيمات بالسياق النصي الذي ترد فيه تلك الصور، ولا تتعلق بالسيمات والمسارات المعجمية الافتراضية الثابتة والقارة. فهذه السيمات تنتمي إلى مقولات وأصناف أكثر عمومية واتساعا أو تبحث عن تصنيفات عامة ضمن سياقات ثقافية ممكنة، مثل:

/حي/ vs(مقابل)/غير حي/

/متواصل /vs/غير متواصل/

/إنساني/vs / حيواني/

أي: تصنف السيمات السياقية إلى أصناف ومقولات دلالية عامة، بعد أن تتشكل بدورها من السيمات النووية، وتحيل هذه السيمات السياقية على ما يسمى بالمستوى الدلالي للمعنى. ويعني هذا أن المستوى السيميولوجي يتكلف بدراسة السيمات النووية. في حين، يهتم المستوى الدلالي بدراسة السيمات السياقية أو ما يسمى كذلك بالسيمات التصنيفية.

وللتمثيل نأخذ كلمة "الرعد":

- **السيمات**: " الرعد":/ العنف/+/ اضطراب/

ندخل الكلمة داخل سياقين مختلفين:

أ- يرتعد الناس: السيمة التصنيفية الجامعة بين الصور المنسجمة هي: /إنساني/

ب- رأيت رعدا شديدا فوق قمة الجبال: السيمة التصنيفية الجامعة بين الصور المنسجمة هي: /طبيعي/

---

[251] -Groupe D'Entrevernes: **Analyse sémiotique des textes**, p 929-923 ;

وإذا أخذنا قصة ألفونس دوديه (Alphonse.Daudet)، والمعروفة بــ"أسطورة الرجل ذي الدماغ الذهبي"، فكلمة الرأس تحيل على سمة تصنيفية هي: /جسدي/، وكلمة الذهب تحيل على ماهو/ مادي/.

التشاكل الدلالي والتشاكل السيميائي:

من المعروف أن التشاكل (Isotopie) هو الذي يحقق وحدة الرسالة والخطاب، وهو المستوى المشترك الذي يحقق انسجام النص المعطى، وذلك بواسطة مجموعة من المقومات والسيمات الملائمة. ويعني هذا أن التشاكل من المبادئ الأساسية لتحقيق انسجام النص معنويا وقرائيا في الشكل والمضمون معا، وتحصيل اتساقه تركيبيا ولغويا. ومن هنا، فتكرار السيمات المشتركة داخل نص أو خطاب ما يسمى بالتردد (redondance) .

هذا، ويمكن الحديث عن نوعين من التشاكل، وذلك بناء على وجود السيمات النووية والسيمات السياقية، وهما: التشاكل الدلالي(السيمات السياقية أو التصنيفية)، والتشاكل السيميولوجي(السيمات النووية). ويعني هذا أن التشاكل الدلالي يتشكل بتردد المقولات الدلالية الكبرى، وتكرار السيمات التصنيفية، في حين نجد أن التشاكل السيميولوجي يتم عبر السيمات السياقية.

وعليه، فالتشاكلات الدلالية تهدف إلى:" استيضاح انسجام واتساق الخطاب. فالتشاكلات الدلالية في الخطاب تحقق الانسجام والاتساق، وتلغي كل إمكانيات الإبهام الدلالي. ويتحقق الانسجام نتيجة مختلف التشاكلات الدلالية التي تميز الخطاب، والتي يتم تحقيقها بفعل التوارد المتكرر لمجموعة من المقومات السياقية.

ويمكن تحديد التشاكلات، من جهة أخرى، من إبراز نمو الخطاب، وتوالده، ذلك أن الخطاب حينما يحدد إطارا متشاكلا، فإن مقاطعه الأخرى تنمو وتتمطط اعتمادا على هذا الإطار الأولي، حيث يتميز الخطاب بتراكم قسري لمجموعة من الوحدات المعجمية التي تتأطر ضمن نفس الإطار الأول، لكنها تنتظم داخل مسارات تصويرية هي التي تؤدي إلى تصوير البرامج السردية والمسارات السردية لعوامل السرد. وتعمل هذه الوحدات المعجمية في انتظامها داخل المسارات على توليد مقومات سياقية متشابهة، مما يحقق على مستوى الخطاب مجموعة من التشاكلات."[252]

---

[252]- د: عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2332م؛ ص:69-62؛



وعليه، فالتشاكل من أهم الآليات السيميائية لبناء المعنى النصي والخطابي، ويعد كذلك من أهم الوسائل لتحقيق انسجام القراءة، وإزالة الإبهام والغموض عنها.

المربـــــع السيميائي:

لا يتحقق الفهم الحقيقي للصور الدلالية والسيميولوجية للنص أو الخطاب بحال من الأحوال، إلا إذا اعتمدنا على المربع السيميائي. ويقوم هذا المربع المنطقي والعلائقي في جوهره على لعبة الاختلافات الدلالية لبناء المعنى وتنظيمه. فلا يمكن الحديث عن الغني إلا بالحديث عن الفقير، ولايمكن الحديث عن السعادة إلا بالحديث عن الشقاء، ولايمكن الحديث عن الفرح إلا بالحديث عن الحزن. ومن ثم، فالمربع السيميائي عبارة عن قاعدة منطقية دلالية يختزل كل التمظهرات السطحية للنص، ويتضمن كل الآليات المنطقية لتوليد السرد تركيبا ومعجما. ويعني هذا أن المربع السيميائي هو بمثابة المنطق، بينما البنية السطحية بمثابة السرد والحكي. كما أن المربع السيميائي بنية أساسية لتشكيل الدلالة والمعنى النصي والخطابي، بله عن كونه بنية تمييزية وتعارضية، حيث تتميز العلاقات والعمليات داخله تضادا وتناقضا وتضمنا، فتتحدد المعاني والدلالات الثاوية بواسطة التقابلات والقيم الخلافية.
ويمكن توضيح العلاقات المنطقية للمربع السيميائي على الشكل التالي:

9- **علاقات التضاد**: الأبيض والأسود؛

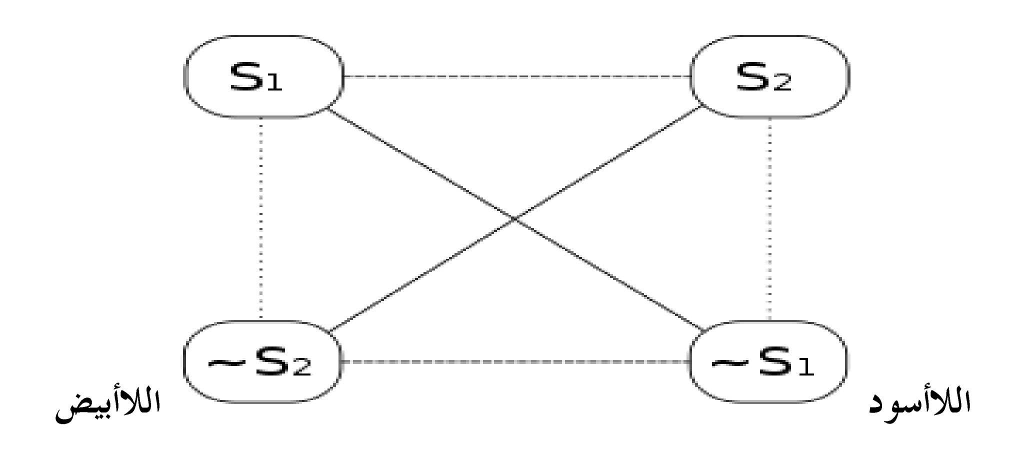
2- **علاقات شبه التضاد**: اللاأسود واللاأبيض ؛

0- **علاقات التناقض**: الأسود واللاأسود والأبيض واللاأبيض ؛

1- **علاقات التضمن**: الأبيض واللاأسود، والأسود واللاأبيض.



الأبيض /اللون / **الأسود**



اللاأبيض **اللاأسود**

يلاحظ من خلال الجدول أن هناك تضادا بين السيمتين: الأبيض والأسود ضمن المحور الدلالي: اللون. ومن ثم، يمكن الحديث عن المحور الدلالي، وكذلك عن علاقة التراتبية، وهي تلك العلاقة الارتباطية بين السيمات الدلالية، كما هو حال اللون في المثال السابق. وبالتالي، فالمربع السيميائي قائم على مجموعة من العلاقات المنطقية، منها: التضاد، وشبه التضاد، والتضمن، والتناقض. فالعلاقات القائمة على مستوى التضاد تشكل ما يسمى بمحور المركب، بينما علاقة شبه التضاد تشكل ما يسمى بالمحور المحايد، في حين تسمى العلاقة بين المتناقضات بالخطاطة أو الترسيمة (schéma)،ونسمي الموجه(deidis) تلك العلاقة القائمة على شبه التضمن، كما تسمى العلاقات الدلالية القائمة بين دلالات التضمن أيضا بعلاقة الموافقة (conformes)[253] .

ومن يتأمل المربع السيميائي في أبعاده الهندسية والمنطقية والدلالية، فيلاحظ بدون أدنى شك أنه ثنائي العلاقات، بمعنى أنه يتمثل منطق العالم وفلسفة الأشياء؛ لأن العالم مبني على الثنائيات الزوجية والتصنيفات الثنائية. ويدل هذا أن الثنائية قاعدة أساسية لبناء وحدات النص والخطاب الدلالية. ويتبين لنا من كل هذا أن السرد يتكون من لعبة العلاقات(علاقات التضاد وعلاقات التضمن وعلاقات التناقض)، ولعبة العمليات (عملية النفي بالنسبة للتضاد، وعملية الانتقاء بالنسبة لشبه التضمن). ومن ثم، فالمربع السيميائي نظام منطقي ودلالي تصنيفي يحدد قيم المعنى، وهو كذلك، بشكل من الأشكال، نظام تركيبي.

---

[253] -Groupe D'Entreвernes: **Analyse sémiotique des textes**, p: 901 ;



هذا، وتساهم شبكة العمليات (opérations)في تحويل قيمة ما، ونقلها إلى أخرى. وهنا، يتأكد المظهر التركيبي والديناميكي للمربع، وذلك من خلال عمليتي: النفي (négation)و الانتقاء(sélection). ومن ثم، تحيل العمليات على الفعل، في حين تحيل العلاقات على الحالة أو الكينونة. ويعني كل هذا أن المربع السيميائي يتكون من العلاقات والعمليات المنطقية والدلالية. كما أنه نموذج لتمثيل كيفية توليد الدلالة؛ لكونه يبين طرائق هندسة المعنى في النص، ويوضح كذلك طرائق تشكل الدلالة سطحا وعمقا. وبالتالي، فالمربع السيميائي هو الذي يحقق الانسجام داخل النص والخطاب على حد سواء، ويساعد المحلل السيميائي على فهم العلاقات والعمليات، ويسعفه كذلك على استيعاب مختلف الانتقالات من قيمة إلى أخرى، وذلك عبر مختلف تعاريج النص أو الخطاب.

وبعد كل هذا، نصل إلى أن المستوى السطحي من النص أو الخطاب يتكون من مكونين متكاملين ومتضافرين، وهما: المكون السردي، والذي ينحصر في دراسة الحالات والتحولات والبرامج السردية والموجهات الكيفية، وذلك في إطار سردي تركيبي (النحو)، والمكون الخطابي الذي ينظم المسارات التصويرية والمعجمية التي تتحقق في النصوص والخطابات عبر التمظهرات الخطابية (الدلالة). وفي هذا السياق، يستعين الباحث السيميائي بالتحليل المعجمي والموضوعاتي في مقاربة الصور والدلالات النصية الكبرى، مع تحديد أدوار الفاعل سواء أكانت أدوارا تيماتيكية أو أدوارا عاملية.

وعلى المستوى العميق، يعتمد المحلل العلاماتي على التحليل السيميولوجي القائم على دراسة الصور المعجمية، وذلك عن طريق استخلاص سيماتها النووية، والاهتداء بالتحليل الدلالي في معالجة السيمات التصنيفية أو المقولاتية أو السيمات السياقية. ولايمكن فهم دلالات النص أو الخطاب بأي حال من الأحوال إلا إذا تم الحديث عن التشاكل السيميولوجي والتشاكل الدلالي، والانطلاق، بعد ذلك، من المربع السيميائي الذي يشمل العلاقات (التضاد، وشبه التضاد، والتضمن،والتناقض)، والعمليات(النفي والانتقاء).

ويتبين لنا من كل هذا أن علاقات التضاد والتناقض والتضمن التي توجد على المستوى العميق تستثمر على مستوى السطح عبر الشبكات التصويرية، كما أن العمليات المنصبة حول القيم في المستوى العميق، وذلك عبر عمليتي: النفي والاختيار، تشغل سطحا بواسطة البرامج السردية. ويعني هذا أن هناك مرورا من المنطق (البنية العميقة) إلى الحكي أو السرد(البنية السطحية).

وخلاصة القول: إن من أهم الآليات الشكلية لتوليد الدلالة والمعنى سطحا وعمقا في النصوص والخطابات، تنحصر، بشكل من الأشكال، في الصورة المعجمية والدلالية، والحقل المعجمي والحقل





الدلالي، والصورة الخطابية والتمظهر الخطابي، والفاعل التيماتيكي، والسيمات النووية والسيمات التصنيفية، والدلالة المدمجة، والتشاكل السيميائي والدلالي، والمربع السيميائي.



الفصل الحادي عشر

سيميائية الفعـــــل والتغريـــــض



يقوم النموذج السيميوطيقي على دراسة النص أو الخطاب من الظاهر أولا، ومقاربته على مستوى السطح ثانيا، وتحليله على مستوى العمق ثالثا، وذلك بتقطيع النص إلى مقاطع سردية مرقمة بشكل متسلسل، أومعنونة بتيمات دلالية ووحدات وظائفية في شكل تواردات تشاكلية. وبعد ذلك، يتم تقطيع المقطع السردي إلى ملفوظات سردية متعاقبة في شكل جمل وعبارات سردية، فيتم دراستها على ضوء المكون السردي من جهة، والمكون الخطابي من جهة أخرى. ومن ثم، ننتقل إلى المستوى الدلالي والسيميولوجي بدراسة السيمات النووية والسيمات السياقية، وتحديد التشاكل السيميولوجي والدلالي. وبعد ذلك، يبين المستوى المنطقي، وذلك بتحديد المربع السيميائي، واستخلاص علاقاته الثاوية، واستجلاء عملياته المضمرة.إذاً، ماهي مبادئ المقاربة السيميوطيقية نظريا وتطبيقيا؟ وماهي الخطوات المتبعة لتطويق المعنى وشكلنة الدلالة؟

9- بنيـــــــة التجلــــــي:

يتكون النص في منظور المقاربة السيميوطيقية من ثلاث بنيات متكاملة: بنية التجلي(النص الظاهر)، والبنية السطحية، والبنية العميقة. ومن ثم، تعنى البنية الخارجية أو بنية التجلي بدراسة العتبات الموازية(العنوان- الأيقونات- الهوامش- المقدمات- الإهداء-المقتبس- كلمات الغلاف...)، وتقطيع النص على ضوء مجموعة من المعايير السيميائية، وذلك كالمعيار المكاني Toponyme، والذي يتمثل في تحديد الفضاءات المكانية المدمجة (بكسر الجيم)Englobant ، والمدمجة (بفتح الجيم) Englobé. وهناك المعيار الزمني، والذي ينقسم إلى لحظات زمنية محورية: قبل- أثناء- بعد. وهناك أيضا المعيار السردي، والذي يتمثل بدوره في ثلاث لحظات سردية: الاستهلال والعقدة والانفراج. وهناك كذلك المعيار الفاعلي Actoriel، والذي يحدد الفواعل والعوامل والشخوص الرئيسية والمساعدة سواء أكانت فردية أم جماعية، والتي لها دور بشكل من الأشكال في تأزيم الحكي أو تشكيل السرد. بله عن المعيار الأسلوبي، والذي يقوم على استحضار السجلات اللغوية والروابط والصياغة الأسلوبية والتعبيرية التي لها أهمية في بناء النص وشكلنته. ولا ننسى أيضا المعيار البصري أو الطيبوغرافي، والذي يهتم بتقطيع النص إلى جمل وفقرات محددة على ضوء علامات الترقيم أو اعتمادا على ثنائية الفراغ والامتلاء، أو استعانة بثنائية البياض والسواد. وثمة المعيار الدلالي أو الموضوعاتي القائم على استخلاص التيمات

والموضوعات. و في الأخير، يمكن الحديث عن معيار التشاكل السيميولوجي أو الدلالي، والذي يرتكز على استخلاص مجموعة من التواردات التكرارية شكلا ودلالة [254].

وعلى أي حال، تحوي بنية التجلي ثلاثة مكونات أساسية إلى جانب العتبات، وهي المكان والزمان والفاعل. ومن هنا، ينقسم المكان إلى مجموعة من الفضاءات السيميائية، مثل:

9- المكان الأصل، وهو مكان الأنس أو المكان الحميمي.

2- مكان الاختبار الترشيحي أو المكان المجاور للمكان المركزي.

0- مكان الاختبار الحاسم أو ما يسمى باللامكان عند كريماص.

وعلى مستوى بنية الزمن، يمكن الاعتماد على تحليلات جيرار جنيت (Gérard Genette)،وذلك بالتركيز على المدة، والترتيب، والتواتر، والاندماج واللااندماج الزمني. ويمكن، على مستوى الشخصية أو الفاعل، الاستفادة من تعليمات فيليب هامون Philippe Hamon.

2- البنيـــــــــة السطحيـــــــــة:

تستند البنية السطحية إلى مكونين أساسيين: المكون السردي، والمكون الخطابي. يدرس المكون الأول الأفعال والحالات والتحولات، ومنطق الجهات، والبنية العاملية. في حين، يدرس المكون الخطابي الصور من جهة، ويقارب الحقل المعجمي والحقل الدلالي والأدوار التيماتيكية التي يقوم بها الفاعل من جهة أخرى.

أ- المكـــــــــون الســـــــــردي:

بادئ ذي بدء، يقوم المعنى في النص أو الخطاب على الاختلاف. بمعنى أن المقاربة السيميوطيقية تحاول أن تستكشف بنية الاختلاف، وذلك عن طريق وصفها ومدارستها والتعرف عليها. ومن ثم، فعلينا دائما داخل المكون السردي أن نحدد مختلف الاختلافات والتعارضات الضدية الموجودة بين العناصر السردية. فحينما نريد دراسة تطور الشخصية مثلا، علينا أن نبرز مختلف حالات هذه الشخصية، وذلك من خلال تقابلها وتعارضها وتضادها داخل السياق النصي أو الخطابي. وبالتالي، فلا معنى بلا اختلاف، وهذا

---

[254] - A.J.Greimas: **Maupassant, La sémiotique du texte: exercices pratiques**, Editions du Seuil, Paris, 1976,19-22 ;



يذكرنا بالاتجاه التفكيكي عند جاك دريدا (J.Derrida) الذي يؤمن كثيرا بفلسفة التفكيك و الاختلاف.

زد على ذلك، فالسردية (la narratiбité)هي مجموعة من الحالات والتحولات التي يتعرض لها عنصر ما داخل نص أو خطاب ما. بمعنى أن السردية هي بمثابة تعاقب حالات وتحولات داخل سياق خطابي ما، تكون مسؤولة عن إنتاج المعنى. ومن هنا، فالتحليل السردي هو الذي يهتم برصد تلك الحالات والتحولات داخل النص السردي. ومن هنا، فالمقاربة السيميوطيقية تدرس النصوص السردية التي تتعاقب فيها الأفعال والحالات والتحولات.

الأفعـــــال والحالات والتحـــــولات:

قبل كل شيء، علينا التمييز في هذا الصدد بين الحالات والتحولات، حيث تتحدد الحالات بوجود فعل الكينونة أو فعل الحالة(كان الكاتب حزينا- لم يكن الكاتب حزينا)، أو بوجود فعل التملك (يمتلك الكاتب سيارة ثمينة- لايملك الكاتب سيارة ثمينة). أما التحولات فتتحقق بوجود فعل" **الفعل**"(اشترى الرجل أشياء ثمينة).

ومن هنا، فالتحليل السردي يقوم على التمييز بين ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل، وذلك من خلال التوقف عند الكلمات والمفردات والعبارات والجمل في صيغها التعبيرية المختلفة داخل النص أو الخطاب السردي المعطى. ولايتم هذا على مستوى نص التجلي الظاهري (niбeau de la manifestation)، بل على المستوى المشيد أو المؤسس بنيويا(niбeau construit).

هذا، ويتكون ملفوظ الحالة من الذات (sujet) والموضوع(Objet). وبينهما علاقة عاملية. ويعني هذا أن الذات ليست شخصية، وليس الشيء شيئا، بل هما أدوار وعوامل أو ما يسمى بالأدوار العاملية(actants ou rôles actantiels). وقد يكون ملفوظ الحالة متصلا أو منفصلا على النحو التالي:

9- (**الذات ∧ الموضوع**). ويعني هنا علاقة الاتصال بين الذات والموضوع.

2- (**الذات ∨ الموضوع**). ويعني هنا علاقة الانفصال بين الذات والموضوع.

ويكون التحول بدوره منفصلا ومتصلا على الشكل التالي:



9- (**الذات ٨ الموضوع**)⟵ (**الذات ٧ الموضوع**)؛

2- (**الذات٧ الموضوع**)⟵ (**الذات٨ الموضوع**).

يلاحظ في المثال الأول أن هناك تحولا من ملفوظ الحالة المتصل إلى ملفوظ الحالة المنفصل.أما في المثال الثاني، فنجد تحولا من ملفوظ الحالة المنفصل إلى ملفوظ الحالة المتصل. وقد يكون ملفوظ الحالة مركبا، كأن يكون هناك موضوع واحد بالنسبة لفاعلين وعوامل متعددين. ففي قصة " **الرجل ذي الدماغ الذهبي**" لألفونس دوديه[255]، يلاحظ أن هناك مقطعين سرديين، في المقطع السردي الأول: يملك الرجل الذهب، في حين لايملك الآخرون شيئا. أما في المقطع السردي الثاني، لقد أصبح الرجل الغني فقيرا، حيث خسر كل نقوده، لأنه صرفها على والديه، وصديقه، وزوجته. ومن هنا، نرمز للشخص الأول بالفاعل الأول، ونرمز للأشخاص الآخرين بالفاعل الثاني على الشكل التالي:

حالة المقطع الأول:(**ذ 9 ٨ مو**)

(**ذ2 ٧ مو**)

أو:(**ذ 9 ٨ مو٧ ذ2**)

حالة المقطع الثاني: (**ذ 9 ٧ مو**)

(**ذ2 ٨ مو**)

أو:(**ذ 9 ٧ مو٨ ذ2**)

ومن هنا: ف (ذ0)[⟵ (**ذ 9 ٨ مو٧ ذ2**)⟵ (**ذ 9 ٧ مو٨ ذ2**)]

ويلاحظ أن هناك تنافسا حول الموضوع المرغوب فيه من قبل عاملين: عامل يخسر ذهبه، وعامل يستفيد من ذهب العامل الأول.أي: إن هناك ربحا وخسارة.

---

255 - A.Regarder: Groupe D'Entreϐernes: **Analyse sémiotique des textes**, les éditions Toubkal, Casablanca, Maroc, première édition, 1987 ;

وعليه، فمن الأفضل – منهجيا- أن يصنف السيميوطيقي مختلف ملفوظات الفعل، فيرتبها بشكل متسلسل سواء أكانت متصلة أم منفصلة، فيبين ملفوظات الحالة البسيطة وملفوظات الحالة المركبة.

☜ منطـــــق الجهـــــات أو الصيغ:

لا يمكن للمرسل أن يكلف الذات أو الفاعل الإجرائي بتنفيذ الفعل، وإقناعه بأداء المهمة، والتعاقد معه على إنجاز الفعل، إلا إذا توفر ذلك الفاعل على مجموعة من المؤهلات الكفائية، كالمعرفة، والقدرة، والإرادة، والوجوب. وهذه المؤهلات ترد في شكل أفعال وساطية، مثل:

9- الفتى **يحب** أن يتصدق بماله.

2- الفتى **يريد** أن يتصدق.

0- الفتى **يجب** عليه أن يتصدق.

1- الفتى **يقدر** على التصدق بماله.

تتوسط الفاعل الإجرائي مجموعة من أفعال الوساطة التي تساهم في تعزيز تجربة الترشيح والتأهيل، لكي يخوض الفاعل الإجرائي والفاعل الوساطي تجربة الاختبار والإنجاز من أجل تحقيق الموضوع المرغوب فيه[256].

ومن هنا، فقد ميز كريماص بين أربعة أنواع من الملفوظات: الملفوظ السردي البسيط، والملفوظ الصيغي(يريد- يجب- يقدر- يعرف)، والملفوظ الوصفي(ملفوظ الحالة) سواء أكان ذاتيا (بفعل الكينونة) أم موضوعيا(بفعل التملك)، والملفوظ الإسنادي الذي يحدد علاقة الذات بالموضوع.

☜ البرنامـــــج الســـــردي:

المقصود بالبرنامج السردي(**ب. س**) تعاقب الحالات والتحولات التي تقوم على أساس علاقة الذات بالموضوع، وذلك مع ذكر تحولاتها المختلفة والممكنة. ويعني هذا أن البرنامج السردي يحوي مجموعة من التحولات المبنية والمرتبة. أي: إنها مرتبة بطريقة سببية منطقية، ومتسلسلة بشكل تعاقبي ممنهج ومنظم بدقة وصرامة. لهذا السبب، نستخدم مصطلح البرنامج. ومن ثم، فهدف التحليل السردي هو أن يصف

[256] -A.Regarder: Groupe D'Entreбernes: **Analyse sémiotique des textes**, 1987 ;

تنظيم البرنامج السردي، وكيفية اشتغاله، والتعرف على طبيعة تسلسله المنطقي والسببي، وطريقة تنظيمه هيكليا وبنيويا.

هذا، ويتضمن البرنامج السردي (**ب.س**) أربع محطات أساسية متكاملة ومتضافرة سببيا ومنطقيا، وهي: التحفيز أو التطويعmanipulation، والكفاءةcompétence، والإنجازperformance، والتقويم أو التمجيدéбaluation . كما يتكون من ثلاثة اختبارات: اختبار ترشيحي يدور حول الفاعل والمرسل، واختبار رئيسي يحصل فيه الصراع الفاصل بين الفاعل الإجرائي والفاعل المضاد، والاختبار التمجيدي تقع خلاله معرفة البطل الحقيقي ومكافأته.

✓ الإنجـــــــاز:

نعني بالإنجاز كل عملية إجرائية يقوم بها الفاعل الإجرائي، وذلك بإنجاز تحويل لحالة ما. وهنا، نتحدث طبعا عن دور عاملي، لا عن شخصية ما. ومن ثم، يتم التمييز بين فاعل الحالة والفاعل الإجرائي الذي يرتبط بعملية الفعل. وهنا، نتحدث عن ملفوظ الفعل. ونمثل لهذا بالطريقة التالية:

ف (ذ)[← (ذ ٧مو)←(ذ٨ مو)]

وبتعبير آخر:

فاعل (الذات)[← (الذات ٧الموضوع)←(الذات٨ الموضوع)]

ويعني هذا أن الفاعل الإجرائي يقوم بتحويل حالة الانفصال إلى حالة اتصال، والعكس صحيح كذلك.فحرف الفاء يشير إلى الفاعل، أما السهم المشبع بالسواد، فيشير إلى ملفوظ الفعل. وهذا العمل يطبق على مختلف الملفوظات الموجودة في النص، ولاسيما التي تسمى بملفوظات الحالة.

✓الكفـــــــاءة:

يقصد بالكفاءة السيميائية داخل البرنامج السردي مجمل الشروط الأساسية والضرورية لتحقيق الإنجاز الفعلي. ويعني هذا أن الفاعل الإجرائي لا يمكن أن يقوم بأدواره الإنجازية، إلا بالاعتماد على مجموعة من المؤهلات الضرورية سواء أكانت مؤهلات عقلية معرفية أم مؤهلات جسدية أم مؤهلات أخلاقية. ومن ثم، فالفاعل الإجرائي هو الذي يتمثل الواجب، ويمتلك الإرادة والقدرة ومعرفة الفعل المرشح له لأدائه ممارسة وتطبيقا. ومن هنا، ترتكز الكفاءة على أربعة مؤهلات صيغية: المعرفة، والقدرة، والإرادة،

والواجب. وينبغي أن نشير هنا إلى أن الموضوع نوعان: الموضوع الرئيس(objet principal) المتعلق بموضوع القيمة، والموضوع الوساطي، أو ما يسمى كذلك بالموضوع الجهي(objet modal) المتعلق بموضوع الوساطة أو الجهة. ويعني هذا أن هناك إنجازا رئيسيا وإنجازا وساطيا أوجهيا أوكيفيا.

وفي هذا السياق، يمكن الإشارة إلى وجود أنواع ثلاثة من الذات: ذات افتراضية وموضوع افتراضي، وذات محينة وموضوع محين، وذات متحققة وموضوع متحقق." إنها ثلاث حالات سردية، الأولى منها سابقة على اكتساب الكفاءة، والثانية تنتج عن هذا الاكتساب، والأخيرة تعين الذات، وقد قامت بالعمل الذي يصلها بموضوع القيمة، ويحقق بذلك مشروعها."[257]

وعليه، فالبرنامج السردي يقوم في جوهره على الإنجاز باعتباره مرحلة ضرورية لتحويل الحالات إلى أفعال إجرائية. ومن ثم، فالإنجاز الإجرائي يستلزم منطقيا عملية الكفاءة، فلا يتحقق الإنجاز في غياب الكفاءة والمؤهلات الضرورية. كما أن الفاعل الإجرائي يخضع لتحفيز من قبل المرسل، مع إقناعه منطقيا ووجدانيا بإنجاز مهمة. وأثناء أداء مهمته، سيخضع عمل الفاعل الإجرائي للتقويم والتقييم، وتأويل عمله وسلوكه إن كان ذلك إيجابيا أو سلبيا. وبالتالي، تسمى أخر مرحلة من مراحل البرنامج السردي بمرحلة التقويم أو التعرف. وهنا، يحضر المرسل كفاعل التأويل (agent d'interprétation) ليقوم مهمة الذات البطلة.

✓ **التحفيـــــــــز:**

نعني بالتحفيز أو التطويع حمل الفاعل الإجرائي على تنفيذ مهمة ما على ضوء المؤهلات والإمكانيات المتوفرة لدى الفاعل الذات، وغالبا ما يكون التحفيز أو التطويع من قبل المرسل إقناعا وتأثيرا وشرحا. وتكون بين المرسل والفاعل الإجرائي عمليات تعاقدية سواء أكان " **العقد إجباريا** (contrat injonctif)، كأن يجبر المرسل المرسل إليه بقبول المهمة، وتكون العلاقة هنا علاقة رئيس بمرؤوس. وقد يكون العقد ترخيصيا (contrat permissif)، كأن يخبر المرسل إليه المرسل بإرادته للفعل (الإرادة المنفردة)، فيكون موقف المرسل القبول والموافقة، وفي هذه الحالة يعزم تلقائيا على الإنجاز والفعل. وقد يكون العقد ائتمانيا(contrat fiduciaire) يقوم فيه المرسل بفعل إقناعي يؤوله المرسل إليه، فإن كان الفعل الإقناعي كاذبا يكون الفعل التأويلي واهما مثلما يحدث غالبا عندما يخدع

---

[257]- جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، منشورات دار جسور بوجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2334م، ص:03؛

البطل. وبالنسبة لهذا الصنف من العمليات التعاقدية يقبل المرسل إليه خطاب المرسل، ولا يشك في صحته في جميع الحالات. والرسالة هنا تكون دائما ذات طبيعة كلامية، وتظهر هنا القيمة الإنجازية للخطاب."[258]

وهكذا، نستنتج بأن التحفيز هو أول محطة في البرنامج السردي، وبواسطته يتحقق الإنجاز والتقويم.

✓**التقويـــــــــم:**

يأتي التقويم داخل البرنامج السردي بعد الاختبار الترشيحي، والاختبار الحاسم، والاختبار الممجد الذي تقع فيه معرفة البطل الحقيقي، ومكافأته إيجابا أو سلبا. ويعني هذا أن التقويم مبني على معيار الصدق والكذب، والتركيز على الفعل التأويلي وفعل المعرفة. ويعني هذا أننا نصدر أحكاما على فعل الفاعل الإجرائي على ضوء معرفة ما قام به من مهمات: فهل ماقام به هو عمل صادق أو كاذب أو واهم أو بقي سرا من الأسرار؟!! أي: نتحدث هنا عن البعد المعرفي من خلال تقويم نتائج الأفعال على ضوء معيار الصدق والكذب. (صدق الحالات أو كذبها أو وهمها أو خفاؤها).

هذا، ويخضع التقويم للعلاقة التعاقدية المبرمة بين المرسل والذات البطلة. فالعقد" المبرم منذ البداية بين المرسل والمرسل إليه- (الذات) يوجه المجموع السردي، وباقي الحكاية يبدو،إذاً، كتنفيذ له من قبل الطرفين المتعاقدين، ومسار الذات – الذي يشكل مساهمة المرسل إليه- يكون في نفس الوقت متبوعا بالتقويم التداولي(المكافأة) والمعرفي(الاعتراف) من قبل المرسل.

ونتيجة لذلك يكون عمل الذات مؤطرا بمقطعين تعاقديين: إقامته وإجازته واللذان يتبعان هيئة عاملية غير الذات: نقول بأنه يوجد بداية هيئة إيديولوجية للإعلان عن الحدث وفي النهاية هيئة جيدة لتفسيره ومماثلته مع الكون القيمي الذي تتحكم فيه."[259]

ويعني كل هذا أن التقويم هو تثمين لعمل الذات البطلة وتمجيد لمهماتها، أو قد يكون قدحا مشينا في ما قامت به من أفعال وأعمال لا ترضي المرسل على ضوء ما تم إبرامه من عقود مشتركة.

---

[258]- سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، الطبعة الأولى سنة 9652م، ص: 43-49؛

[259]- جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ص:02-00؛



✓ **ملاحظات تتعلق بالبرنامج السردي:**

يلاحظ من كل هذا أن محطات البرنامج السردي(التحفيز- والكفاءة- والإنجاز- والتقويم) مترابطة سببيا ومنطقيا، فكل محطة تؤدي إلى محطة لاحقة بشكل تراتبي وممنهج. و ينبغي على الباحث السيميوطيقي، عند استحصال محطة واحدة من البرنامج السردي، أن يبحث عن باقي المحطات السردية الأخرى، فيستكملها بشكل كلي وشامل حتى تتضح الرؤية السردية والوصفية. ويمكن توضيح البرنامج السردي في هذه الخطاطة التالية:

التحفيز- manipulation	**الكفاءة compétence**	**الإنجاز performance**	**التقويمsancation**
الحث على الفعل	تأهيل الفعل	تنفيذ الفعل	الحكم على الفعل
علاقة المرسل بالفاعل الإجرائي	علاقة الفاعل الإجرائي بالعمليات التأهيلية أو الوساطية أو الجهية	علاقة الفاعل الإجرائي بمواضيع القيمة	- علاقة المرسل بالفاعل الإجرائي. - علاقة المرسل بفاعل الحالة.

وهكذا، يتبين لنا، مما سبق ذكره، بأن أول خطوة سيميوطيقية نبدأ بها هي التحليل السردي، من خلال الاستعانة بلغة وصفية تنتمي إلى النحو السردي، وذلك بالتركيز على المكون السردي، وتتبع الخاصية السردية، ومدارسة الأفعال والحالات والتحولات، ومدارسة البرنامج السردي عبر محطاته الأربع: التطويع، والكفاءة، والإنجاز، والتقويم. وقد بينا أن الكفاءة تتضمن أربعة مؤهلات أساسية، ألا وهي: الواجب، والإرادة، والقدرة، والمعرفة. وهنا، يمكن الحديث عن جهات الإمكان(الواجب والإرادة)، وجهات التحيين والتنفيذ(القدرة والمعرفة). وبما أن الفاعل نوعان: فاعل الحالة والفاعل الإجرائي، فإن الموضوع بدوره نوعان: موضوع القيمة، وموضوع الجهة. ويمكن كذلك الحديث عن البرنامج السردي المضاد الذي يقوم به البطل أو الفاعل المعاكس أو الذات المضادة لتقويض البرنامج السردي الذي يقوم به الفاعل الإجرائي من أجل تحصيل الموضوع المرغوب فيه.



وعلى أي حال، فالتحليل السردي يقوم على مبدأين أساسيين، وهما: مبدأ التقابل أو التضاد المبني على المحور الاستبدالي أو البراغماتي (محور التعويض والانتقاء)، ومبدأ التعاقب أو التتابع أو التسلسل القائم على المحورالتركيبي (الترابط المنطقي).

☜البنيـــــة العامليـــــة:

ترتكز البنية العاملية على ثلاثة محاور أساسية، تتمثل في محور التواصل، والذي يشمل المرسل والمرسل إليه، ومحور الرغبة، والذي يتضمن الذات والموضوع، ومحور الصراع، والذي يتقابل فيه المساعد والمعاكس.

ومن المعلوم أن العامل هنا لا يعني الشخصية فقط، بل هو مفهوم شامل قد يعني المؤسسات والقيم والأفكار والفضاءات والأشياء والحيوانات وغيرها من المفاهيم المجردة، كالسعادة، والجهاد، والإسلام...

وتتسم البنية العاملية بكونها بنية عامة ومجردة يمكن تعميمها على الكثير من الظواهر والنصوص والخطابات، وترتبط هذه البنية العاملية بشكل وثيق ومتصل بالبرامج السردية التي تنبني عليها القصة. ومن هنا،" فإن البرامج السردية هي وحدات سردية تنبثق عن تركيب عاملي قابل للتطبيق على كل أنواع الخطابات."[260]

وتتوضح البنية العاملية بشكل جلي من خلال هذا المثال التبسيطي الذي يوضح مسار الرسالة النبوية الشريفة:

ذات← الرسول (صلعم)

موضوع←نشر الرسالة

المرسل←الله

المرسل إليه←الإنسانية كافة

المساعد←المهاجرون والأنصار

المعاكس←الكفار

---

[260]– جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ص:22؛



وإليكم مثالا آخر يتعلق بفتح الأندلس:

ذات←طارق بن زياد

موضوع←فتح الأندلس

المرسل←الجهاد

المرسل إليه←المسلون

المساعد←الإيمان والتقوى والجيش البربري

المعاكس←لذريق وجيوشه.

ولايمكن الحديث عن البنية العاملية إلا في علاقة مع الأفعال والحالات والتحولات والبرنامج السردي في شكل تصور كلي ورؤية شاملة.

ب- المكـــــــون الخطابـــــــــي:

يدرس المكون الخطابي كل ما يعلق بالتيمات الدلالية ووحدات المضامين، وذلك بالانتقال من الصورة أو الليكسيم إلى المسار التصويري ثم إلى التشكلات الخطابية، وذلك " وفق سلسلة من الإرغامات التي يفرضها الإطار الثقافي العام الذي أنتج داخله النص السردي."[261]

☜ الصـــــــورFigures:

الصور هي مجموعة من اللكسيمات التي ترد داخل النص أو الخطاب، وقد تتحدد بدلالاتها المعجمية أو بدلالاتها السياقية. ويعني هذا أن الصورة " تحتوي عموما على مضمون ثابت يحلل إلى عناصره الأولية. قد تبرز انطلاقا من نواة المضمون، أنواع أخرى من التحقيقات، وذلك من خلال الاستعمالات المختلفة للصورة. نطلق مصطلح المسار السيمي على الإمكانات المحققة. بناء على ما تقدم، تعتبر الصورة وحدة من المضمون الثابتة والمحددة بواسطة نواتها الدائمة حيث تتحقق الافتراضات بشكل متنوع حسب السياقات.

---

[261]- د.سعيد بنكراد:**السيميائيات السردية**، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9666م، ص:925؛

ينبغي أن نعتبر الصورة كتنظيم للمعنى الافتراضي المحقق بشكل متنوع حسب السياقات. هذا يقودنا إلى تصور الصورة في جانبيها التاليين:

– المعجم: يمكن أن تحدد كل الدلالات الممكنة للصورة وكل مساراتها الممكنة كمجموعة منظمة من المعاني.هذا العمل موجود في قاموس اللغة، والصورة هنا يتم فهمها من المنظور الافتراضي.

– الاستعمال: تحدد الصورة حسب الاستعمال الذي يمارس على الملفوظات والخطابات التي تستغل جانبا من الجوانب الممكنة للصورة. الصورة هنا يتم فهمها في الجانب المحقق.هكذا، نرى أن الجانب الافتراضي يحيل على الذاكرة، والجانب المحقق على الخطاب."[262]

ويعني هذا أن هناك الصورة المعجمية القاموسية المبنية على الذاكرة اللغوية، والصورة الدلالية السياقية المبنية على الاستعمال والتحقق النصي والسياقي. وبتعبير آخر، هناك ما يسمى بصورة التعيين(صورة الكلمة التقريرية الحرفية المباشرة) وصورة التضمين(صورة الكلمة الموحية الاستعارية والمجازية).

☜ الحقـــــــل المعجمي:

يعتمد الحقل المعجمي على استخلاص الوحدات الدلالية التي تنتمي إلى معجم معين، وذلك بالتركيز على الأفعال والأسماء والعبارات والملفوظات التي تشكل معجما معينا، مثل: معجم الصحة (الطبيب، المريض، الأدوية، فحص، أجرى عملية...)، ومعجم الرياضة(كرة القدم، يلعب، العدو الريفي..)، ومعجم الطبيعة (الليل، والنهر، والمساء، والرعد، والمطر...)...ويعني هذا أن:" نقوم باستخراج المفردات التي تبدو لنا أساسية في إبراز الدلالة بعد قراءة النص عدة مرات، نضعها في جداول مجمعة وفق مقولات دلالية معممة إلى أقصى حد ممكن، ودقيقة بقدر الإمكان في تعيينها للمعنى الإجمالي المستفاد من النص. سوف يكون مفتاحنا في مثل هذه العملية مبدأ التشابه والتخالف. يقوم المبدأ الأول على علاقة انضوائية، بينما يتأسس المبدأ الثاني على تعارضات نسبية. تجدر الإشارة إلى أن تحديد المعنى المتعلق بكل مفردة مستخرجة من النص يتم وفقا لدلالتها في السياق النصي."[263]

---

[262]– رشيد بن مالك: **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**، دار الحكمة، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2333م،ص:41-42؛

[263]– د.عبد الحميد بورايو: **التحليل السيميائي للخطاب السردي**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2330م، ص:36-43؛



هذا، وما يلاحظ على الحقل المعجمي أنه حقل قاموسي ليس إلا، بمعنى أن الكلمات تحدد من خلال معانيها اللغوية كما وردت في المعجم أو القاموس اللغوي بأبعادها الحرفية والمباشرة.

الحقـــــــــل الدلالي:

يتحدد الحقل الدلالي، وذلك بعد استكشاف الحقول المعجمية، بدراسة الكلمات في سياقاتها النصية والخطابية، بعيدا عن التفسيرات المعجمية والقاموسية، بمعنى أن دلالات الكلمات تستكشف داخل سياقاتها النصية والذهنية والتأويلية والثقافية. وبتعبير آخر، فبعد الانتهاء من تصنيف مجموع المفردات المستعملة وفق مقولات دلالية متسعة(حقول معجمية) تضم كل منها مجموعة من المفردات والعبارات، ننتقل إلى الملفوظات السياقية الخاصة التي تشكل الحقل الدلالي(معجم المعاني). وبطبيعة الحال، يستند الحقل الدلالي مثل الحقل المعجمي إلى مجموعة من العلاقات كالتضاد والاختلاف والترادف...[264]

الأدوار التيماتيكيـــــــة:

يقصد بالأدوار التيماتيكية مجموعة من الوظائف السردية التي يقوم بها الفاعل التيماتيكي، وهي أدوار اجتماعية وثقافية ومهنية وأخلاقية ونفسية واجتماعية. وتقوم هذه الأدوار كذلك بتفريد الممثل، وتشخيصه إنسانيا باسم العلم الخاص، في حين يبقى العامل كائنا عاما ومجردا. ومن المعلوم أن الفاعل يشتغل على مستويين، المستوى الخطابي باعتباره فاعلا أو ممثلا يؤدي أدوارا تيماتيكية، أو على مستوى البنية التركيبية أو السردية باعتباره عاملا يؤدي مجموعة من الأدوار العاملية. ويعني هذا أن هناك نوعين من الأدوار: أدوار معجمية غرضية يؤديها الفاعل على مستوى الخطاب، وأدوار عاملية يؤديها العامل على مستوى المكون السردي أو التركيبي. وفي هذا الصدد يقول جوزيف كورتيس:" إن الممثل لايختزل في المكون الخطابي فقط: فباعتباره داخلا في الحكاية فإنه يأخذ وضعه في التنظيم التركيبي أيضا. في هذا الأفق، يظهر الممثل كمجال لالتقاء وارتباط البنيات السردية والبنيات الخطابية للمكون النحوي والمكون الدلالي، لأنه مكلف في نفس الوقت على الأقل بأداء دور عاملي وعلى الأقل بدور غرضي يدققان

264 – د.عبد الحميد بورايو: **التحليل السيميائي للخطاب السردي**، ص:52؛



كفاءته وحدود فعله أو كينونته.إنه في نفس الوقت مجال لاستثمار هذه الأدوار ولكن أيضا لتحويلها."[265]

هذا، وإذا كانت البنية التركيبية بنية عامة ومجردة وكونية، فإن البنية الخطابية خاصة. ويعني هذا أنه يتم:" الانتقال من البنيات السردية كهيكل عام ومجرد، إلى ما يشكل غطاء لهذه البنيات السردية ويمنحها خصوصيتها وتلوينها الثقافي، أي البنيات الخطابية، وذلك وفق المبدإ القائل بتبعية المكون الخطابي للمكون السردي."[266]

ويعني هذا أننا ننتقل من بنية التعميم والتجريد، وذلك مع بنية العوامل والمكونات السردية، إلى بنية التخصيص مع الفاعل وأدواره الغرضية.

8- البنيـــــة العميقـــــــة:

تنبني البنية العميقة من جهة على دراسة السيمات النووية السيميولوجية ودراسة السيمات السياقية الدلالية، والتركيز على التشاكل الدلالي والسيميائي. ومن جهة أخرى، تدرس البنية العميقة ما يسمى بالمربع السيميائي أو النموذج الدلالي والمنطقي التأسيسي.

أ- المستــــوى الـــــدلالي:

ينبني المستوى الدلالي على دراسة المكونات الخطابية على مستوى البنية العميقة، وذلك من خلال التركيز على السمات السيميولوجية والسيمات الدلالية، ودراسة التشاكل الدلالي والسيميولوجي على حد سواء.

☜ السيمات السيميولوجية:

نعني بالسيمات السيميولوجية تقسيم اللكسيمات السياقية إلى مجموعة من المقومات أو السمات الجوهرية والعرضية التي تتكون منها الصورة الدلالية أو السياقية، كما كان يفعل رومان جاكبسون

[265]- جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ص:922-921؛

[266]- د.سعيد بنكراد:**السيميائيات السردية**، ص:922؛

(R.Jackobson) مع الأصوات، وذلك باستعمال الموجب والسالب، كما يتضح لنا ذلك بجلاء في مثالنا هذا: " **الرجل ينبح**".

-" **الرجل**":/ حي/+/مذكر/+/عاقل/+/بالغ/

- " **ينبح**":/فعل/+/ صوت/+/حي/+ /يسند إلى حيوان/-/عقل/

وهكذا، فقد فككنا الصورتين أو الليكسيمين إلى مجموعة من السمات النووية أو المقومات الجوهرية والعرضية. وبالتالي، فهما يتشاركان في صفة الحياة، ويختلفان في الكثير من الصفات المميزة، وخاصة صفة العقل.

السيمات الدلالية:

نعني بالسيمات الدلالية المقولات التصنيفية أو المقولات الفكرية والكونية الخارجية التي تحدد مجموعة من السيمات السيميولوجية أو النووية. وتحيل هذه السيمات المقولاتية التصنيفية على القيم الكونية والإيديولوجيا النصية. ففي المثال السابق، يمكن الحديث عن مقولتين: /إنساني/ +/حيواني/. ويمكن الحديث في أمثلة نصية أخرى عن الاقتصادي والاجتماعي والنفسي والأخلاقي والجنس، وغير ذلك من مقولات فكرية تصنيفية يستوجبها التحليل السيميائي للسيمات النووية والسياقية.

بنيـــــــة التشاكـــــــل:

يقصد بالتشاكل مجموعة من السيمات السياقية أو الكلاسيمات المتكررة والمترددة بشكل متواتر داخل خطاب أو نص ما، وهو الذي يحقق انسجام النص، ويزيل عنه غموضه وإبهامه الدلالي. ويعني هذا أن التشاكل بمثابة تكرار لوحدات دلالية ومعنوية وتيماتيكية تشكل أهم تمفصلات النص.أي: إن التشاكل هو قطب دلالي متداخل ومتقابل. ومن هنا، فالتشاكل نوعان: تشاكل دلالي وتشاكل سيميائي. فالتشاكل السيميائي هو الذي يقوم على تواتر السيمات النووية أو المقولات النووية، مثل:

- صورة" الفرح"

- السيمات النووية: /إحساس/+/شعور/+/الرضا/+/ إيجابي/+/فعالية/

في حين يقوم التشاكل الدلالي على المقولات التصنيفية أو التصنيفات المادية الكونية أو التصنيفات الفكرية والذهنية الفلسفية الخارجية أو تواتر المقولات الكلاسيماتيكية، مثل:

/اقتصادي/+/ إنساني/+/طبيعي/+/جنس/...

ب- المستـــــــوى المنطقـــــي:

يتمثل المستوى المنطقي من التحليل السيميائي بكل جلاء في المربع السيميائي، و الذي يعد بمثابة جهاز منطقي صرفي يحوي مجموعة من العلاقات المنطقية المضمرة، كعلاقات التناقض، وعلاقات التضاد، وعلاقات التضمن. وهذه العلاقات هي التي تحرك النص فعلا على مستوى الظاهر والسطح. ومن هنا، يسمى المربع السيميائي بمربع الصدق.

المربع السيميائي:

تنبني البنية العميقة من جهة على دراسة السيمات النووية السيميولوجية ودراسة السيمات السياقية الدلالية، والتركيز على التشاكل الدلالي والسيميائي. ومن جهة أخرى، تدرس البنية العميقة ما يسمى بالمربع السيميائي أو النموذج الدلالي والمنطقي التأسيسي. ويسمى كذلك بمربع الصدق، والذي يستلزم مجموعة من العلاقات التقويمية كالصدق والكذب والوهم والسر، بالإضافة إلى التحكم في ثنائية الكينونة والظهور. ويعني هذا أن المربع السيميائي هو الذي يحدد علاقات النص الصادقة والكاذبة والواهمة والسرية.
هذا، ويقوم المربع السيميائي على استكشاف البنيات الدلالية البسيطة المولدة لمختلف التمظهرات السطحية للنص. كما يتضمن المربع السيميائي علاقات التضاد وشبه التضاد، وعلاقات التناقض، وعلاقات التضمن والاستلزام اتصالا وانفصالا. ويشكل المربع السيميائي كذلك جملة من الأزواج الدلالية البسيطة التي تشكل العالم الدلالي الإنساني.وبالتالي، " فالمربع السيميائي ليس إلا البنية الأصولية للدلالة حين تستعمل كشكل لتنظيم الجوهر الدلالي"[267]
وهكذا، يمكن تصور المربع السيميائي:" كمعطى ثابت منظم على أساس العلاقات الأصولية (تضاد- تناقض- تضمن). لكن يمكن تصور الدلالة ككيان متحرك ينتج عنه توليد المعاني وتحريك المربع السيميائي. فالتناقض كعلاقة شكلية أو منطقية (على مستوى الصرف) تصلح لبناء أزواج دلالية متناقضة العناصر يصبح عملية قصصية أو دلالية (على مستوى التركيب) يترتب عنها نفي عنصر وإثبات أو إقرار

[267]- سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، ص: 926؛

عنصر آخر(هو في الواقع نقيض العنصر المرفوض أو المنفي). وإذا طبقت هذه العملية على مربع علامي مشحون بالقيم ينتج عنها حتما نفي بعض الدلالات الواردة وإبراز دلالات أخرى بصيغة الإيجاب والجزم.

وعلى ضوء هذه الاعتبارات نستطيع أن نضع لبنة أولى لتعريف علم التركيب القصصي، إذ يتمثل هذا الأخير في تحريك المربع السيميائي وفي تغيير المعاني المدرجة ضمن محاوره."[268]

هذا، ويهدف المربع السيميائي إلى تقديم صورة العالم ضمن شبكات دلالية إيديولوجية قائمة على التعارض والاختلاف، وتتحدد إيديولوجيا النص من الداخل النصي لا من خارجه، وذلك عبر استخلاص التشاكلات الممكنة والبنيات الدلالية البسيطة الثاوية في المربع السيميائي. بمعنى أن تحريك المربع السيميائي:" يكون بتوجيه العمليات في إطار سلاسل منطقية تنتج عنها إيديولوجية النص.أي تغيير المضامين والقيم حسب علاقات ومسار معين.

وخلاصة القول: إن النحو الأصولي يرتكب من صرف أصولي يقوم على المربع السيميائي ذي العلاقات الثابتة، ومن تركيب أصولي يقوم بتوجيه وتنظيم العمليات المغيرة للمضامين الأولى سواء بالنفي أو بالإقرار، بالفصل أو بالضم. وبما أن هذه العمليات الموجهة تحدث في إطار المربع السيميائي فهي من جراء ذلك قابلة للتوقع وللإحصاء، وبالإضافة إلى شكلها الموجه تكون هذه العمليات منظمة في سلاسل ومكونة لسياقات يمكن تقسيمها إلى وحدات تركيبية. وعلى هذا الأساس اهتم كريماص بتصنيف الملفوظات السردية، ثم عمل على إبراز حقيقة الوحدة أو المقطوعة السردية."[269]

وعليه، فالمربع السيميائي بنية دلالية منطقية تقع في المستوى العميق، وهو بمثابة نموذج تأسيسي ينظم دلالة النص والخطاب سطحا وعمقا.

1- المسار المنهجي للتحليل السيميوطيقي:

تعتمد المقاربة السيميوطيقية تطبيقا وممارسة على مجموعة من المراحل المنهجية المتكاملة فيما بينها، ويمكن تحديدها في الخطوات التالية:

✓**تحديد المقاطع والمتواليات السردية**:تتحدد المقاطع السردية بواسطة مجموعة من المعايير السيميائية، كالمعيار الحدثي، والمعيار البصري، والمعيار الفضائي، والمعيار الأسلوبي، والمعيار الدلالي...وبعد ذلك،

---

[268]- سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، ص: 909؛

[269]- سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة** ص: 902؛

يتم تقسيم المقاطع إلى ملفوظات الحالة وملفوظات الأفعال، وترصد مختلف التحولات التي تستند إليها مختلف البرامج السردية الموجودة في النص،وذلك في علاقتها بالبنية العاملية والبنية التيماتيكية، وصولا إلى البنية العميقة حيث التشاكل والمربع السيميائي. ومن المعلوم أن كل مقطع سردي يقوم على مقياسين: مقياس وظائفي(مجموعة متكاملة من الأحداث)، ومقياس أسلوبي وتعبيري.[270]

✓ **تحليل مظهر الخطاب:** تدرس مختلف التمظهرات الأسلوبية على مستوى سطح النص، كدراسة العتبات والبنية الفضائية، ودراسة الشخصيات، ودراسة اللغة والأسلوب.

✓ **تحليل المكون السردي:** يعتمد على دراسة الأفعال والحالات والتحولات اتصالا وانفصالا، والتركيز على البرامج السردية تحفيزا وكفاءة وإنجازا وتقويما.

✓ **تحليل البنية العاملية:** يتم التركيز هنا على عناصر التواصل العاملي (المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع، والمساعد والمعاكس)، والاهتمام بمختلف العمليات التعاقدية الموجودة بين المرسل والمرسل إليه، واستكشاف محاور البنية العاملية (محور التواصل ومحور الصراع ومحور الرغبة).

✓ **تحليل المسار الغرضي:** يرتكز المسار الغرضي أو المسار المتعلق بالأغراض على إبراز المعاني والأدوار الدلالية والأحداث وفق المسار السردي(قبل(الوضعية الافتتاحية) – وأثناء (اضطراب وتحول وحل)- وبعد (وضعية نهائية)). ويمكن تقسيمه إلى محاور متداخلة كالمحور المعجمي، والمحور الدلالي، والمحور السيميولوجي، ومحور التشاكل. وكل هذا من أجل الحصول على صورة العالم.

✓ **التحليل المنطقي:** يعنى بتحديد البنية الدلالية المنطقية العميقة للنص أو الخطاب، وذلك من خلال التركيز على المربع السيميائي وعملياته وعلاقاته الدلالية والمنطقية[271].

وهكذا، نصل إلى أن المقاربة السيميوطيقية هي منهجية تحليلية تقوم على لعبة التفكيك والتركيب، وتبحث عن المعنى وراء بنية الاختلاف، وتحاول تصيد الدلالة سطحا وعمقا،مرورا بالتمظهرات النصية المباشرة. ويلاحظ أن التحليل السيميوطيقي مثل النحو الكلي يبحث عن البنيات المنطقية والدلالية البسيطة التي تولد مختلف النصوص والخطابات اللامتناهية العدد، وذلك بالانتقال من بنية العمق إلى بنية السطح، وذلك عبر مجموعة من التحويلات الصرفية والتركيبية والدلالية القائمة على الحذف والتوسيع والاستبدال والزيادة...ومن هنا، فلابد للمحل السيميائي أثناء تطبيق المنهج السيميائي أن يراعي مجموعة من الخطوات المحورية، والتي يمكن حصرها في مرحلة التحليل السردي، ومرحلة التحليل العاملي،

---

[270]- سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة** ص: 924؛

[271]- يراجع: د.عبد الحميد بورايو: **التحليل السيميائي للخطاب السردي**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2330م، ص:2؛



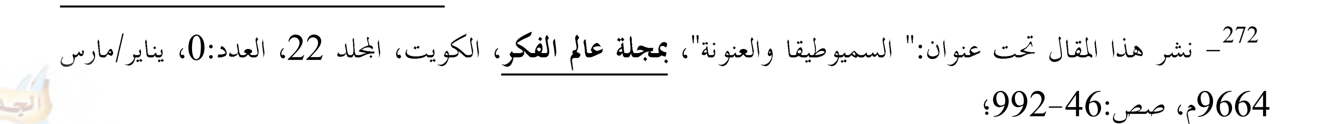
ومرحلة التحليل الغرضي(الحقل المعجمي، والحقل الدلالي، والأدوار المعجمية، والتشاكل بنوعيه: الدلالي والسيميولوجي)، ومرحلة التحليل المنطقي، وذلك بتشغيل المربع السيميائي.





الفصل الثاني عشر

السيميوطيقا و العنونـــــــــــــة[272]



[272]– نشر هذا المقال تحت عنوان:" السميوطيقا والعنونة"، **بمجلة عالم الفكر**، الكويت، المجلد 22، العدد:0، يناير/مارس 9664م، صص:46-992؛

يعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس، حيث يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية إن فهما وإن تفسيرا، وإن تفكيكا وإن تركيبا. ومن ثم، فالعنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة. كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، وبها تبرز مقروئية النص، وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة. وبالتالي، فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص، وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية، أو علاقات تعيينية أو إيحائية، أو علاقات كلية أو جزئية...

هذا، ولا يمكن مقاربة العنوان مقاربة علمية موضوعية إلا بتمثل المقاربة السيميوطيقية التي تتعامل مع العناوين، وذلك باعتبارها علامات وإشارات ورموز وأيقونات واستعارات. ومن ثم، فلابد من دراسة هذه العناوين تحليلا وتأويلا، وذلك من خلال ثلاثة مستويات منهجية سيميوطيقية، ويمكن حصرها في: البنية، والدلالة، والوظيفة.

إذاً، ماهي أهمية العنوان؟ وماعلاقة العنوان بالنص الموازي؟ وماهي أهم الكتابات الغربية والعربية في مجال العنونة؟ وماهي أقسام العنوان ووظائفه؟ وماهي مجمل الآليات السيميوطيقية لمقاربة العنوان؟ تلكم هي الأسئلة التي سوف نحاول رصدها في هذه الدراسة.

✸ أهمية العنوان:

لقد أولت السيميوطيقا أهمية كبرى للعنوان، وذلك باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النص الأدبي، و نظرا لكونه مفتاحا أساسيا، يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، وذلك بغية استنطاقها و تأويلها. وبالتالي، يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه، وذلك عبر استكناه بنياته الدلالية و الرمزية، وأن يضيء لنا، في بداية الأمر، ما أشكل من النص و غمض. فالعنوان- إذاً- هو مفتاح تقني يجس به السيميولوجي نبض النص، و يقيس به تجاعيده، ويستكشف ترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية، وذلك على المستويين: الدلالي و الرمزي.

هذا، وقد أظهر البحث السيميولوجي، بشكل من الأشكال، أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي، وذلك نظرا للوظائف الأساسية المرجعية والإفهامية و التناصية التي تربطه بالنص و بالقارئ، و لن نبالغ إذا قلنا: إن العنوان يعتبر مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه: الدلالي والرمزي.[273]

---

[273]-عبد الرحمان طنكول:(خطاب الكتابة و كتابة الخطاب في رواية:"مجنون الألم") **مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية**، فاس، المغرب،العدد6، السنة 9654م، ص:902؛

وهكذا، فان أول عتبة يطؤها الباحث السيميولوجي هو استنطاق العنوان، و استقراؤه بصريا ولسانيا، أفقيا و عموديا، " ولعل القارئ يدرك مقدار الأهمية التي يوليها الباحثون المعاصرون لدراسة العناوين، خاصة وأنه قد ظهرت بحوث و دراسات لسانية و سيميائية عديدة في الآونة الأخيرة، وذلك بغية دراسة العنوان، و تحليله من نواحيه التركيبية والدلالية والتداولية".[274]

ولقد أحس جيرار جنيت (G.Genette) بصعوبة كبيرة، حينما أراد تعريف العنوان، نظرا لتركيبته المعقدة والعويصة عن التنظير، وفي هذا الإطار يقول جيرار جنيت:" ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، بعض القضايا، ويتطلب مجهودا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما نعرفه منذ النهضة (....) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرا حقيقيا، وذات تركيبية لا تمس بالضبط طولها".[275]

وعلى أي حال، فالعنوان هو الذي يسم النص، ويعينه، ويصفه، ويثبته، ويؤكده، ويعلن مشروعيته القرائية، وهو الذي يحقق للنص كذلك اتساقه وانسجامه وتشاكله، ويزيل عنه كل غموض وإبهام.

✸ العنوان من أهم عتبات النص الموازي:

يعد العنوان من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي(Paratedfte)، وهو بمثابة عتبة تحيط بالنص، بله عن كونه يقتحم أغوار النص، وفضاءه الرمزي الدلالي. أي: إن النص الموازي هو دراسة للعتبات المحيطة بالنص. ويقصد بهذه العتبات:" المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض، وهو أيضا البهو – Bestibule – بتعبير لوي بورخيس(Louis Bourges)، الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي و المتخيل، داخل فضاء تكون إضاءته خافتة، و الحوار قائم في شكليه العمودي و الأفقي حول النص ومكوناته المتعددة التي نربط من خلالها مع المحكي علاقات عدة، باعتبار أن الرواية أو القصيدة الشعرية تتضمن نصا موازيا،(Paratedfte)،الذي هو ما يتكون منه كتاب ما، ويفككه جيرار جنيت (G.Genette)إلى النص المحيط (Peritedfte)، والنص الفوقي (Epitedfte). بمعنى أن النص المحيط يحيل على فضاء النص، من عنوان خارجي، و مقدمة، وعناوين فرعية داخلية للفصول، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها، وكل ما يتعلق بالمظهر

---

[274]– أبو بكر العزاوي:(الحجاج و الشعر: نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر)، **دراسات سيميائية أدبية لسانية**، المغرب، العدد 4، السنة9662م، ص:939؛

[275] - G. Genette:**Seuils**, Editions Seuils, COLL. Poétiƙue. Paris, 1987.P:54 ;

الخارجي للكتاب، كالصورة المصاحبة للغلاف، أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف الخارجي، أو مقطع من المحكي.

أما النص الفوقي من النص الموازي، فتندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب متعلقة به، وتدور في فلكه، مثل: الاستجوابات، و المراسلات الخاصة، والشهادات، و كذلك التعليقات، و القراءات التي تصب في هذا المجال". [276]

هذا، وقد كان جيرار جنيت (G.Genette) يعتبر موضوع (البويطيقا/ Poétikue)، منذ سنة9644م، هو معمارية النص (Architedte)، ولكن في سنة 9654م، عدل الموضوع بحال من الأحوال، فأصبح موضوع الشعرية هو المقولات العامة للأجناس الأدبية، أو المقولات المتعالية في أنماط الخطابات والأجناس الأدبية، وأنواع التلفظات. و يقصد بالتعاليات النصية (transtedtualité) كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى، بطريقة مباشرة أو ضمنية. وهكذا، يتجاوز التعالي النصي المعمارية النصية. ومن ثم، فهناك خمسة أنماط من التعاليات النصية التي حددها جيرار جنيت، وهي:

9) **التناص (Intertextualité)**:ويقصد به تلاقح النصوص فيما بينها، وذلك عبر مجموعة من القوانين الواعية والضمنية، والتي يمكن حصرها في الاجترار، والامتصاص، والاستدعاء، والخلفية المعرفية، والحوار، والتفاعل.ومن الذين نظروا للتناص، نذكر: ميخائيل باختين M.Bakhtine، وجوليا كريستيفاJulia krestiba، ورولان بارتRoland Barthes...

2)**النص الموازي (Paratexte)**:وهو عبارة عن عناوين، وعناوين فرعية، و مقدمات، و ذيول، و صور، وكلمات الناشر...

0)**الميتانص(Metatexte)**:وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر، يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

1)**النص اللاحق**:عبارة عن علاقات تحويل و محاكاة تتحكم في النص"ب" كنص لاحق(**hypertexte**) بالنص "أ " كنص سابق (hypotedte).

2)**معمارية النص(Architexte)**:تتحدد في الأنواع الفنية و الأجناس الأدبية: شعر- رواية- بحث...إلخ. إنه بمثابة تنميط تجريدي، يستند إلى تحديد خصائص شكلية و قوالب بنيوية للأنواع الأدبية.
وهناك علاقات وطيدة بين هذه الأنماط الخمسة من التعاليات النصية. ومن هنا، فالنص الموازي يعتبر من

---

[276]- شعيب حليفي: (النص الموازي للرواية(إستراتيجية العنوان))، **مجلة الكرمل**،قبرص، العدد 13، السنة: 9662م، ص:52؛

أكثر المفاهيم شيوعا و ذيوعا، حيث خصصت له مجلة (بويطيقا Poétikue) عددا خاصا، وكتب جيرار جنيت عنه كتابا أسماه (عتبات Seuils).

فضلا على ذلك، يعرف سعيد يقطين النص الموازي بقوله:" إن المناصة (Paratedtualité) هي عملية التفاعل ذاتها، وطرفاها الرئيسان هو النص و المناص(Paratedte). وتتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة، ومتكاملة بذاتها. وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطة التفسير، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاور، كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى من خلال البحث و التأمل".[277]

هذا، وتدرس الشعرية أو البويطيقا حسب جيرار جنيت (Genette) التعالي النصي (Trascendance tedtuelle du tedte)، أو المتعاليات النصية (Transtedtualité).

ومفهوم التعالي النصي حسب جيرار جنيت:" كل الذي يجعله، في علاقة ظاهرة أو مخفية، مع باقي النصوص. فالتعالي النصي يتجاوز،إذاً، ويضم المعمارية النصية (L'architedtualité)، وبعض الأنماط الأخرى من العلاقات النصية المتعالية".[278]

إذاً، إن المقصود الأساس بالنص الموازي لدى جيرار جنيت (Genette) هو العنوان الرئيس، و العنوان الفرعي، و العناوين الداخلية (intertitres)، والمقدمات، والملحقات، والهوامش، والإهداء، والملاحظات، وكلمات الغلاف، والفهرس، والمقتبسات، والتنبيهات، والتقديم، والتوثيق، والأيقونات، والعبارات التوجيهية... دون أن ننسى الرسائل، والمذكرات، واليوميات، والشهادات، والنسخ المخطوطة، وتوقيعات المؤلف، وكتاباته الخطية الأصلية... وكل هذه المعطيات تحيط بالنص من الخارج أكثر مما تحيط به من الداخل. وهي عبارة عن عتبات أولية، عبرها نمر إلى أعماق النص، وفضاءاته الرمزية المتشابكة.[279] إن النص الموازي، كما يرى جنيت (Genette)، هو منجم من الأسئلة بدون أجوبة.[280]

وهكذا، اعتبرت المكونات الخمسة للمتعاليات النصية، لا كأقسام للنصوص، ولكن كمظاهر للنصية. والعنوان في الحقيقة جنس كباقي الأجناس، إذ له مكوناته البويطيقية، وخصائصه البنيوية، كحال التقديم

---

[277]- سعيد يقطين:**انفتاح النص الروائي(النص– السياق)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9656م،ص:999؛

[278]-Genette (G): **Palimpsestes.** Coll.Poétikue Ed. Seuil, Paris, 1982, p.7 ;

[279] - G.Genette:**Introduction à l'Archetexte**, ED, Seuil, Paris, 1982, p:9 ;

8- G.Genette:**Introduction à l'Archetexte**, p:9 ;

والإهداء، وباقي العتبات الأخرى. وفي هذا السياق يقول جنيت (Genette): " إن التقديم، (كالعنوان)،هو جنس، وكذلك النقد (ميتاناص) هو، بديهيا، جنس".[281] أي: يعتبر العنوان بمفرده جنسا أدبيا مستقلا كالنقد والتقديم إلخ... ويعني هذا، أن له مبادئه التكوينية، ومميزاته التجنيسية. ونحن،على حق وصواب، حينما كنا ندعو، ومازلنا ندعو إلى يومنا هذا، إلى دراسة النصوص الإبداعية على ضوء العنوان، وذلك ضمن مقاربة نصية منهجية تسمى بـــــ:**"المقاربة العنوانية/ Approche Titrologique** "؛ لأن العنوان قادر بمفرده أن يقوم بتفكيك النص على مستوى بنياته الصغرى و الكبرى، وذلك بغية إعادة تركيبه من جديد: نحوا، ودلالة، وتداولا، سواء أكانت القراءة العنوانية تتم من الأسفل إلى الأعلى، أو من الأعلى إلى الأسفل، أو من الداخل إلى الخارج، أو من الخارج إلى الداخل.

✸ أقســــــام العنوان:

يمكن الحديث عن أنواع عدة من العناوين، كالعنوان الخارجي الذي يتربع فوق صفحة الغلاف الأمامي للكتاب أو العمل أو المؤلف، مشبعا بتسمية بارزة خطا وكتابة وتلوينا ودلالة، سواء أكانت هذه الدلالة حرفية تعيينية أم مجازية قائمة على التضمين و الإيحاء. وغالبا ما يكون هذا العنوان مجاورا لعتبة المؤلف، ويجانبه العنوان الأيقوني البصري في شكل لوحة تشكيلية أو صورة مشهدية أو أيقونة سيميائية قائمة على الترميز والتدليل. ويؤدي العنوان الخارجي إلى جانب العنوان البصري عدة وظائف سيميائية، كوظيفة التعيين والتسمية، ووظيفة الوصف والشرح، ووظيفة الإغراء والإغواء، والوظيفة الإشهارية، وذلك بجذب فضول المتلقي لشراء العمل، والإقبال عليه قراءة وإنتاجا، والوظيفة الدلالية التي تتمثل في أن العنوان يلخص مضمون النص أو العمل المعروض بشكل موسع أو مختزل.

ويوجد تحت العنوان الغلافي الخارجي ما يسمى بالعنوان التعييني أو التجنيسي، والذي يحدد جنس العمل الأدبي بمجموعة من التوصيفات النقدية التي تندرج ضمن نظرية الأدب، مثل: شعر، رواية، نقد، قصة قصيرة، رحلة...إلخ. وحينما ندخل إلى أغوار العمل، يمكن الحديث عن عناوين أخرى كالعنوان الأساس الذي يكون على رأس قصيدة شعرية أو فصل من الرواية أو مشهد مسرحي أو قسم من الدراسة النقدية... ونجد أيضا العنوان الداخلي الذي يتفرع عن العنوان الأساس، والعنوان المقطعي الذي يميز بين المقاطع والفقرات والمتواليات النصية، بل قد نجد كذلك ضمن النصوص الشعرية المعاصرة أو

[281] - G.Genette:**Introduction à l'Archetexte**, p:15 ;

النصوص الشذرية ما يسمى بالعنوان الشذري. زد على ذلك، قد نلفي عناوين أخرى في مجال الأبحاث والدراسات الوصفية كعناوين الأقسام والفصول والمباحث، إلى جانب العنوان الفهرسي المرتبط بفهرسة العمل بشكل منظم ومنهجي، يحدد محتويات العمل، ويبرز مضامينه الداخلية. كما يتم الحديث أيضا عن العنوان الموضوعاتي الذي يحدد تيمة النص أو العمل، ويرصد بنيته التشاكلية والمعجمية، وذلك بموازاة مع العنوان الإخباري، وخاصة في مجال الإعلام والتواصل.

✸ أبحاث ودراسات حول العنوان:

ينبغي التأكيد على أن البحث في العتبات والنص الموازي قديم العهد[282]، حيث ارتبط بظهور الكتاب ونشره وتوزيعه[283]. لذا، نجد مجموعة من الكتب التراثية العربية قد اهتمت بالعتبات، ككتب النقد والبلاغة وعلوم القرآن، ككتاب:" **الإتقان في علوم القرآن** " للسيوطي، وكتاب:"**البرهان في علوم القرآن**" للزركشي، وكتاب:" **الخواطر السوانح في أسرار الفواتح**"، و" **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر**"،و"**إعجاز القرآن**" لابن أبي أصبع، واللائحة طويلة من المصنفات والمؤلفات التراثية التي تناولت العتبات الموازية بالشرح والدرس والمعالجة...

وبناء على المعطيات السابقة، وما يتعلق كذلك بتاريخ الكتاب، فأنا لا أتفق إطلاقا مع الدكتور محمد بنيس، وذلك حينما يذهب إلى أن الشعرية اليونانية والشعرية العربية في حقليها الفلسفي والأدبي لم تهتما بدراسة ما يحيط بالنص من مقدمات الدواوين و تصنيفها، ودراسة عتبات النصوص فيها، وتحديد العناوين، وتحليلها بكل تفصيل وتدقيق. وفي هذا النطاق، يقول محمد بنيس: " إن الشعرية العربية القديمة لم تهتم بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر أو بنيتها أو وظيفتها، وكذلك هو كتاب الشعرية لأرسطو أيضا، وعملية الملاحظة و الاستقراء التي اجتزناها في المراحل الأولى للقراءة عثرت فيما بعد

---

[282]- انظر: د.جميل حمداوي: **إشكالية العنوان في الدواوين والقصائد الشعرية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر**، الجزء الأول، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد الملك السعدي، تطوان، نوقشت الرسالة سنة 9663م.

[283]- انظر: ألكسندر ستيبتشفيتن: **تاريخ الكتاب**، الجزء الأول، ترجمة: محمد.م. الأرناؤوط، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد:943، الطبعة الأولى سنة 9660م؛

على دراسات نصية حديثة في حقل الفلسفة والشعرية خصوصا، تنصت بطريقتها إلى هذه العناصر كما لعناصر أخرى تشكل معها عائلة واحدة، ويسميها جيرار جنيت بالنص الموازي(Paratedte)"[284].

هذا، ولقد تم دراسة العنوان على ضوء مقاربات ومناهج نقدية مختلفة ومتنوعة، فيها المقاربة الشعرية، والمقاربة التاريخية، والمقاربة الفنية، والمقاربة السوسيولوجية، والمقاربة النفسية، والمقاربة اللسانية، والمقاربة البنيوية، والمقاربة السيميولوجية، ومقاربة التلقي، والمقاربة التأويلية، والمقاربة الأسلوبية، والمقاربة النصية، والمقاربة الموضوعاتية، والمقاربة الفلسفية، والمقاربة البلاغية..

وعليه، فثمة مجموعة من الدراسات التي اهتمت بالعنونة في الغرب، ومنها دراسة هلين (M.Hélin):" **الكتب وعناوينها**"، سنة 9623م[285]، ودراسة تيودور أدورنو Adorno:" **العناوين**" 9632م[286]، ودراسة كريستيان مونسولي Christian Moncelet:" **بحث حول العنوان في الأدب والفنون**" سنة 9642م[287]، ودراسة ليو هويك Leo Hoek:"**من أجل دراسة سيميائية للعنوان**"، وذلك سنة 9640م[288]؛ ودراسة شارل كريفيلC.Griбel:" **إنتاج الفائدة الروائية**" سنة 9640م[289].

هذا، ويعد كلود دوشيه (Claude Duchet) من الدارسين الغربيين الأوائل الذين اهتموا بالبحث في مجال العنوان تنظيرا وتصورا، ففتح باب العنونة على مصراعيه، وذلك في كتابه:" **الفتاة المتخلى عنها والوحش البشري، عناصر العنونة الروائية**"، وذلك سنة 9640م[290]. وبعده، جاء جان مولينو بدراسته:"**حول عناوين جان بروس**" سنة 9641م[291]، وهاري ليفين H.Leбin في دراسته:" **العنوان باعتباره جنسا أدبيا**" سنة9644م[292]، وليفنستون E.A.Leбenston في:"**دلالة العنوان**

---

[284]- د. محمد بنيس: **التقليدية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9656م، ص:44؛

[285]- M.Hélin: **les livres et leurs titres**, Marche Romane, sep-déc.1956 ;

[286] -Th.Adorno (1962): (les titres), in: **Notes sur la littérature**, Flammarion, 1984 ;

[287]- CH.Moncelet: **Essai sur le titre en littérature et dans les arts**, la Roche Blanche, POF, 1972 ;

[288] - Leo H.Hoek:(Pour une sémiotikue du titre), **Document du travail**, Urbino, Féбr.1973 ;

[289] - C.Griбel: **Production de l'intérêt romanesque**, Mouton1973, pp: 166-18 ;

[290] - Claude Duchet: **la fille abandonnée et la bête humaine, éléments de titrologie romanesque**, Littérature12, 49-73 ;

[291]- J.Molino: (Sur les titres de Jean Bruce), **Langages** 35,1974 ;

[292] -H.Leбin:(The title as a literary Genre),**The Modern Language Review72**,1977 ;

في الشعر الغنائي" سنة 9645م[293]، وهنري ميتران Mitterand في:" عناوين روايات كوي دي كار" سنة 9646م[294]، وري دوبوف جوزيت Rey- Deboбe Josette في:" بحث حول تصنيف سيميوطيقي لعناوين المؤلفات" سنة 9646م[295]، ويكتب ليو هويك مرة أخرى دراسة قيمة تحت عنوان:" علامة العنوان" سنة 9659م[296]، لكن دراسة ليوهويك (Leo Hoek) تبقى الدراسة الأعمق، والتي تناولت العنوان من منظور مفتوح، تؤطره السيميائيات، فضلا عن اطلاعه الواسع على تاريخ الكتابة. ولقد درس العنوان في إطار علاقاته التركيبية و المقطعية، منطلقا في تعريفه له من منظور سيميائي، حيث يعتبره " مجموعة علامات لسانية تشير إلى المحتوى العام للنص تصورا وتعيينا"[297]. ونذكر كذلك جون بارث J.Barth في دراسته:" عنوان هذا الكتاب"، و" العنوان الفرعي لهذا الكتاب" سنة 9651م[298]، وكوليت كانتوروفيزيتش في:" إيحاء العناوين" سنة 9653م[299].

ويبقى جيرار جنيت(G.Genette (من كبار المنظرين الغربيين الذين أولوا عناية كبيرة للعنونة، ولاسيما في كتابه" العتبات/ Seuils "، والذي نشره سنة 9654م [300]. ويعتبر جنيت العنوان نصا موازيا يندرج ضمن النص المحيط. ومن ثم، فالنص الموازي لديه هو:" ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور. أي: ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، و عتبات بصرية و لغوية"[301].

وتطرح إشكالية العنوان أسئلة متعددة شائكة، اعتبرها جيرار جنيت مسألة تفرض نوعا من التحليل الدقيق. أما جيرار فينييه (Gérard Bigner) فيرى: " أن العنوان و النص يشكلان بنية معادلة

---

293 - E.A.Leбenston:(The significance of the Title in Lyric Poetry),The Hebrew Uniбersity Studies, in **Literature**,Spring1978 ;

294 - H.Mitterand:(les titres des romans de Guy des cars), in: C.Duchet.Ed.**Sociocritique**, Nathan, 1979 ;

295 - Rey-Deboбe Josette: **Essai de Typologie sémiotique des titres d'œuvres**, la Hague,-Paris, New York, Mouton, 1979 ;

296 - Leo H.Hoek: **La marque du titre**, Paris, la Hage, Mouton, 1981.

297 – شعيب حليفي: (النص الموازي للرواية(إستراتيجية العنوان))، **مجلة الكرمل**،قبرص، العدد46 ، السنة: 9662م، ص:51؛

298 - J.Barth:(the Title of this Book) et(The Subtitle of this Book),in**: The Friday Book**, New york,1984;

299 - C.Kantorowicz: **Elequence des Titres**, Thèse, New York Uniбersity, 1986 ;

300 – Genette (Gérard)**: Seuils**, Paris, Seuil,Collection Poétiкue, 1987.

301 - G. Genette:**Seuils**, p: 7 ;

كبرى، فالعنوان هو النص." [302] ويعني هذا أن العنوان عند جيرار فينييه بنية رحمية، تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فان العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص، و مجمل أبعاده الفكرية والإيديولوجية.

وهكذا، ترتهن ولادة النص الشعري أو الروائي بما يسميه جان ريكاردو (jean Ricardou) بـ(الجذر التوليدي). أي: عنوان النص، وعملية الإنسال. أي تشكيل النص[303].

فالمركب العنواني يمثل بحق الرحم الخصب الذي يتمخض فيه نص القصيدة الشعرية، ويتخلق، و ينمو.

ومن المعروف أن ثمة العديد من الكتب والدراسات الحديثة والمعاصرة التي اهتمت بالعنوان بطريقة جزئية أو بطريقة كلية، كما أنها اعتمدت في ذلك مقاربات ومناهج متنوعة لتطويق العنوان، ودراسته دراسة شاملة تتناول البنية، والدلالة، والوظيفة.

ومن الدراسات الغربية الأخرى التي نستحضرها في مجال العنونة، نذكر: دراسة جان بيير كولدنشتاين Goldenstein " **قراءة العناوين**" سنة 9663م[304]، و"**وظائف العنوان**" لجوزيف بيزا كامبروبي Josep Besa سنة 2335م[305]...إلخ

أما عن الدراسات العربية حول العنوان، فيمكن الحديث عن كتاب محمد عويس: " **العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)**" سنة 9655م[306]،وكتاب محمد فكري الجـــزار: " **العنـــوان وســـيميوطيقا الاتصال الأدبي**"، سنة 9655م[307]؛ وكتاب محمد بنيس:" **التقليدية**" سنة 9656م[308]، وكتاب سعيد

---

[302]- Gerarde Bigner:(une unité discursiбe restreinte: le titre),in: **le français dans le Monde**,No:156,6 Octobre1980, P:31 ;

[303] -Jean Ricardou:(Naissance d'une fiction),in:**Nouveau Roman:hier,aujourd'hui**.2. pratiкues, Paris, B.G.E, 10-18, 1972, p: 380, (colloкue) ;

[304] - Goldenstein, Jean-Pierre: **Lire les titres**, Dans Entrées en Littérature, 67-84, Hachette, 1990 ;

[305]– جوزيب بيزا كامبروبي: (وظائف العنوان)،**الكشف عن المعنى في النص السردي**، **السرديات والسيميائيات**، دار السبيل، الجزائر العاصمة، الطبعة الأولى سنة 2335م، صص:213-032؛

[306]– محمد عويس: **العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)**، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 9655م؛

[307]– محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، طبعة 9655م؛

[308]– د.محمد بنيس: **التقليدية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9656م؛

يقطين: " **انفتاح النص الروائي**" سنة 9656م[309]؛ ودراسة شعيب حليفي:" **النص الموازي للرواية- إستراتيجية العنوان**" سنة 9662م[310]، ودراسة عبد الفتاح الحجمري:" **عتبات النص البنية والدلالة**" سنة 9663م[311]، ودراسة عبد الجليل الأزدي:" **عتبات الموت- قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر**" سنة9663م[312]، وماكتبه جميل حمداوي من دراسات ومقالات وأبحاث، مثل:" **إشكالية العنوان في الدواوين والقصائد الشعرية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر**"[313] سنة 9663م، و"**السيميوطيقا والعنوان**" سنة 9654م[314]، و" **مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش**"سنة 2339م[315]،و" **لماذا النص الموازي؟**" سنة 2333م[316]، وجمال بوطيب في دراسته:" **العنوان في الرواية العربية**" سنة 9663م[317]، وبسام قطوس في دراسته:" **سيمياء العنوان**" سنة2339م[318]، وعثمان بدري في دراسته:" **وظيفة العنوان في الشعر العربي- قراءة في نماذج منتخبة**" سنة

309- د. سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9656م؛

310- د.شعيب حليفي، (النص الموازي للرواية- استراتيجية العنوان)، **مجلة الكرمل**، قبرص، العدد13 /9662، ص 52.

311- د. عبد الفتاح الحجمري: **عتبات النص البنية والدلالة**، شركة الرابطة، الطبعة الأولى سنة 9663م؛

312- عبد الجليل الأزدي: (عتبات الموت- قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر)، **فضاءات مستقبلية**، المغرب، العددان: 2-0/ 9663م؛

313- د.جميل حمداوي: **إشكالية العنوان في الدواوين والقصائد الشعرية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر**، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد الملك السعدي، تطوان، نوقشت الرسالة سنة 9663م؛

314- د.جميل حمداوي: (السيميوطيقا والعنونة)، **مجلة عالم الفكر**، المجلد الخامس والعشرون،العدد الثالث، 9664م، الكويت، ص:46-992؛

315- د.جميل حمداوي: **مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش**، أطروحة دكتوراه الدولة، نوقشت بكلية الآداب، جامعة محمد الأول بوجدة، المغرب، سنة 2339م؛

316- د. جميل حمداوي: (لماذا النص الموازي؟)، **مجلة الكرمل**، فلسطين،العددان:56/55، السنة 2333،ص:295؛

317- د.جمال بوطيب: (العنوان في الرواية العربية)، **الرواية المغربية(أسئلة الحداثة)**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9663م.

318- بسام قطوس: **سيمياء العنوان**، الطبعة الأولى سنة 2339م؛

2330م[319]، وخالد حسين حسين في دراسته:" **في نظرية العنوان**" سنة 2334م[320]، وعبد المالك أشهبون في دراسته:" **عتبات الكتابة في الرواية العربية**" سنة 2336م[321]...

✸ وظائف العنوان:

من المعلوم أن للعنوان وظائف كثيرة، فتحديدها يساهم في فهم النص وتفسيره، وخاصة إذا كان النص المعطى نصا إبداعيا معاصرا غامضا، يفتقر إلى الاتساق، والانسجام، والوصل المنطقي، والترابط الإسنادي.

وفي هذا الإطار، يرى جون كوهن أن من أهم وظائف العنوان الأساسية: الإسناد والوصل، كما يعتبر العنوان من أهم العناصر التي يتم بها تحقيق الربط المنطقي. و بالتالي، فالنص إذا كان بأفكاره المبعثرة مسندا، فان العنوان سيكون بطبيعة الحال مسندا إليه. ويعني هذا أن العنوان هو الموضوع العام، بينما الخطاب النصي يشكل أجزاء العنوان، حيث إن العنوان في النص يرد باعتباره فكرة عامة أو دلالة محورية أو بمثابة نص كلي. ويؤكد جون كوهن على أن النثر-علميا كان أو أدبيا- يتوفر دائما على العنونة، والتي هي من سمات النص النثري البارزة كيفما كان النوع ؛ لأن النثر قائم على الوصل و القواعد المنطقية، في حين يمكن للشعر أن يستغني عن العنوان، ما دام يستند إلى اللاانسجام. وبالتالي، يفتقر إلى الفكرة التركيبية التي توحد شتات النص المبعثر.

ويعني هذا أن العنوان يحقق وظيفة الاتساق والانسجام على مستوى بناء النص أو الخطاب، ويعد كذلك من أهم العناصر التي يتم بها تحقيق الوحدة العضوية والموضوعية والشعورية. وفي هذا النطاق، يقول جون كوهن:" إن الوصل، عندما ينظر إليه من هذه الزاوية،لا يصبح إلا مظهرا للإسناد، و القواعد المنطقية التي تصلح للآخر. إن طرفي الوصل، ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي واحد. يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل موضوعهما المشترك، وغالبا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة.إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام، و تكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له،ونلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري علميا كان أم أدبيا يتوفر دائما على عنوان، في حين أن الشعر يقبل

---

[319]- عثمان بدري: (وظيفة العنوان في الشعر العربي- قراءة في نماذج منتخبة)، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، الكويت، العدد:59، سنة2330م؛

[320]- د. خالد حسين حسين: **في نظرية العنوان**، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2334م؛

[321]- عبد المالك أشهبون: **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، دار الحوار للنشر، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2336م؛

الاستغناء عنه،على الرغم من أننا نضطر إلى اعتبار الكلمات الأولى في القصيدة عنوانا. وهذا ليس إهمالا ولا تأنقا. وإذا كانت القصيدة تستغني عن العنوان، فلأنها تفتقر إلى تلك التركيبة التي يكون العنوان تعبيرا عنها".[322]

وهكذا، فالعنونة الشعرية انزياح وخرق وانتهاك لمبدإ العنونة في النثر، وذلك من خلال مجموعة الفروق التي تميز بين الشعر و النثر. ومن ثم، يؤكد كوهن أن الفرق بينهما يكمن في أن النثر أو الفكر العلمي يرتكز على الانسجام الفكري والترابط المنطقي. وإذا انعدمت القواعد المنطقية، فإنها تستحضر لدى المتلقي بشكل بديهي. أما الشعر الحديث، فإنه ينبني على انسجام مصداقا لقول كوهن (Cohen):" لقد ثبت أن الانسجام الفكري شيء يتحقق في الفكر العلمي، وليس ضروريا استحضار الأمثلة. كل جملة تقود عادة إلى الجملة الموالية، وإذا انعدمت هذه الروابط، فلأنها تكون من قبيل البديهيات التي يفترض المؤلف،عن حق، أن القراء قادرون على استحضارها، والأمر ليس كذلك في الشعر، وخاصة الحديث منه، إذ يوجد بين الكلاسيكيين و المحدثين فارق أساسي بصدد هذه النقطة."[323]

هذا، وإن العنونة هي أولى المراحل التي يقف لديها الباحث السيميولوجي لتأملها واستنطاقها، قصد اكتشاف بنيتها وتراكيبها ومنطوقاتها الدلالية ومقاصدها التداولية. إن العناوين عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية، ولاسيما إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي، يتناسل معه ويتلاقح شكلا وفكرا. وهكذا، «... يمكن أن تشتغل العناوين علامات مزدوجة، حيث إنها في هذه الحالة تحتوي القصيدة التي تتوجها، وفي الوقت نفسه تحيل على نص آخر، وبما أن المؤول يمثل نصا، فهو يؤكد واقع كون وحدة الدلالة في الشعر نصية دائما، وبإحالته على نص آخر يوجه العنوان المزدوج انتباها نحو الموقع الذي تفسر فيه دلالية النص الذي يحتويه. إن المقارنة بالنص الذي تم استحضاره تنور القارئ ؛ لأنه يدرك التماثل الموجود بين القصيدة ومرجعها النصي على المستويين: الوصفي و السردي، ويمكن، على سبيل المثال، أن يكون للمرجع النصي نفس المولد الموجود في القصيدة..."[324]

وهكذا، فالعنوان هو الذي يسمي النصوص والخطابات الإبداعية، ويعينها، ويخلق أجواءها النصية و التناصية، وذلك عبر سياقها الداخلي والخارجي، علاوة على استيعابه للأسئلة الإشكالية التي تطرحها

---

[322]- جون كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9653م،ص:939؛

[323]- جون كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، ص:939؛

[324]- Rifaterre, M (1983): **sémiotique de la poésie,** Seuil.Paris.p.130 ;

هذه النصوص والخطابات، وذلك عبر عناوينها الوسيطة والبؤرية. كما للعنوان وظائف سيميولوجية متعددة ومتنوعة، حيث يرد علامة، ورمزا، وإشارة، وأيقونا، ومخططا، وصورة... ولاسيما أننا اليوم، نعيش في عوالم العلامات، في عصر يتسم بالتعقيد والتواصل البصري. لذلك، يتطلب كل ذلك منا التسلح بالمشروع السيميولوجي للدخول في مغامرة علاماتية، قصد الإلمام بالمحيط الذي يواجهنا، والابتعاد عن الثرثرة الزائدة، وتجنب الكتابات الطويلة المملة، والتركيز على الاختصار والإيحاء، بدلا من التطويل و التفصيل الممل. لذا، تعتمد اليابان،مثلا، على الأنساق السيميولوجية في التأثير، والتبادل، والتمدن الحضاري. حتى أصبحت اليابان من الدول التي تعيش عالما مليئا بالعلامات سواء كانت لفظية أم بصرية. و تقوم العناوين بأدوار سيميولوجية هامة في إثراء إمبراطورية العلامات؛ نظرا لما تؤديها من وظائف كثيرة في التواصل الثقافي والحضاري.

وهكذا، يرى رولان بارت (R.Barthes) بأن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية، تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية. وفي هذا الإطار، يقول بارت (Barthes):" يبدو اللباس، والسيارة، والطبق المهيأ، والإيماءة، والفيلم، والموسيقى، والصور الإشهارية، والأثاث، وعنوان الجريدة... أشياء متنافرة جدا.

ما الذي يمكن أن يجمع بينها ؟ إنه على الأقل: كونها جميعا أدلة. فعندما أتنقل في الشارع أو في الحياة، و أصادف هذه الأشياء، فإني أخضعها، بدافع الحاجة، ودون أن أعي ذلك، لنفس النشاط، الذي هو نشاط قراءة. يقضي الإنسان المعاصر وقته في القراءة.إنه يقرأ أولا، وبصورة خاصة، صورا، وإيماءات وسلوكيات. هذه السيارة تطلعني على الوضع الاجتماعي لصاحبها، وهذا اللباس يطلعني، بدقة، على مقدار امتثالية لابسه أو شذوذه، وهذا المشروب الفاتح للشهية (الويسكي، والبرنو أو النبيذ الأبيض الممزوج بخالص الكشمس)، يطلعني على أسلوب مضيفي في الحياة. وحتى عندما يتعلق الأمر بنص مكتوب، فإنه يسمح لنا بأن نقرأ، دائما رسالة ثانية بين سطور الأولى: لو قرأت بخط بارز "فزع بول (Paul)السادس "، فذلك معناه:إذا قرأت ما تحت العنوان ستدرك السبب. وكلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا. إنها تتضمن قيما مجتمعية وأخلاقية و أديولوجيات كثيرة، لابد، للإحاطة بها، من تفكير منظم. هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل، سيميولوجيا."[325]

إذاً، تعد العناوين بمثابة رسائل مسكوكة، مضمنة بعلامات دالة ومعبرة، ومشبعة برؤى للعالم، يغلب عليها الطابع الإيحائي. لذا، فعلى السيميولوجيا أن تدرس العناوين الإيحائية الدالة قصد فهم الإيديولوجيا والقيم التي تزخر بها. وفي هذا الصدد، يضيف رولان بارت (Barthes):"كان الاعتقاد في بداية

---

[325]- رولان بارت:**المغامرة السيميولوجية**،ترجمة: عبد الرحيم حزل، مراكش، الطبعة الأولى سنة 9660م؛ ص22؛



المشروع السيميولوجي بأن المهمة الرئيسية تكمن- بتعبير دو سوسير F.De.Saussure)- في دراسة هيئة الأدلة داخل الحياة المجتمعية. وبالنتيجة، إعادة تكوين الأنظمة الدلائلية للأشياء (ألبسة، وأطعمة، و صور، و طقوس، و رسميات، و موسيقى، إلخ..)، وهي مهمة ينبغي إنجازها. لكن باقتحام السيميولوجيا لهذا المشروع الضخم، سلفا، اعترضتها، مهام أخرى، كدراسة تلك العمليات العجيبة، التي يصير للرسالة بموجبها، معنى ثان شائع وأيديولوجي عموما، يدعى "معنى إيحائيا ". لو قرأت في صحيفة هذا العنوان: " يسود بومباي جو من الورع لا يحرم البذخ"، فإنني أتلقى، بالتأكيد خبرا حرفيا حول المجتمع القرباني، لكني ألتقط، كذلك، جملة مسكوكة بكونها توازن للمتعارضات، يحيلني إلى رؤية للعالم، هذه ظواهر دائمة، وينبغي الشروع منذ الآن، بدراستها على نطاق واسع، وارتباطا بكل مصادر اللسانيات"[326].

وعليه، فللعنوان عدة وظائف سيميائية، يمكن حصرها في وظيفة التعيين التي تتكفل بوظيفة تسمية العمل وتثبيته. وهناك أيضا الوظيفة الوصفية، والتي تعني أن العنوان يتحدث عن النص وصفا وشرحا وتفسيرا وتأويلا وتوضيحا. ونذكر كذلك الوظيفة الإغرائية التي تكمن في جذب المتلقي، وكسب فضول القارئ لشراء الكتاب أو قراءة النص. كما أن العنوان يؤدي وظيفة التلميح، والإيحاء، والأدلجة، والتناص، والتكنية، والمدلولية، والتعليق، والتشاكل، والشرح، والاختزال، والتكثيف، وخلق المفارقة والانزياح عن طريق إرباك المتلقي، بله عن الوظيفة الإشهارية... كما يحدد جيرار جنيت للعنونة أربع وظائف أساسية ألا وهي: الإغراء، والإيحاء، والوصف، والتعيين[327].

إن العنوان كما هو معلوم عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل و المرسل إليه، فيساهمان في التواصل المعرفي و الجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال. ويمكن في هذا الصدد الاستفادة من وظائف اللغة كما أرساها رومان جاكبسون (R.Jackobson). فللعنوان وظيفة مرجعية ترتكز على موضوع الرسالة، وذلك باعتباره مرجعا وواقعا أساسيا تعبر عنه الرسالة. وهذه الوظيفة موضوعية لا وجود للذاتية فيها، نظرا لوجود الملاحظة الواقعية، والنقل الصحيح، والانعكاس المباشر. وهناك الوظيفة الانفعالية التعبيرية، وهي تحدد العلائق الموجودة بين المرسل و الرسالة. وتحمل هذه الوظيفة في طياتها انفعالات ذاتية، وتتضمن قيما و مواقف عاطفية و

---

[326]- رولان بارت:**المغامرة السيميولوجية**، ص22؛

[327] -A.Regarder: G. Genette:**Seuils**, Editions Seuils, COLL. Poétiƙue. Paris: 1987 ;

مشاعر و إحساسات،يسقطها المتكلم على موضوع الرسالة المرجعي. والوظيفة التأثيرية التي تقوم على تحديد العلاقات الموجودة بين المرسل والمتلقي، حيث يتم تحريض المتلقي، وإثارة انتباهه، وإيقاظه عبر الترغيب و الترهيب، وهذه الوظيفة ذاتية. وهناك الوظيفة الجمالية أو الشعرية التي تحدد العلائق الموجودة بين الرسالة و ذاتها، وتتحقق هذه الوظيفة أثناء إسقاط المحور الاختياري على المحور التركيبي، وكذلك عندما يتحقق الانتهاك و الانزياح المقصود. وتتسم هذه الوظيفة بالبعد الفني والجمالي و الشاعري. ويمكن الحديث أيضا عن الوظيفة الحفاظية أو الاتصالية للقناة العنوانية، إذ تهدف هذه الوظيفة إلى تأكيد التواصل، واستمرارية الإبلاغ، وتثبيته أو إيقافه، والحفاظ على نبرة الحديث والكلام المتبادل بين الطرفين. والوظيفة الوصفية المتعلقة باللغة، وتهدف هذه الوظيفة إلى تفكيك الشفرة اللغوية، وذلك بعد تسنينها من قبل المرسل. والهدف من السنن هو وصف الرسالة لغويا، وتأويلها، مع الاستعانة بالمعجم أو القواعد اللغوية و النحوية المشتركة بين المتكلم و المرسل إليه. ونضيف الوظيفة البصرية أو الأيقونية كما عند ترنس هاوكس[328]، فهذه الوظيفة تهدف إلى تفسير دلالة الأشكال البصرية و الألوان والخطوط الأيقونية، وذلك بغية البحث عن المماثلة أو المشابهة بين العلامات البصرية ومرجعها الإحالي.
ومن باب التنبيه، فنحن، هنا، نحتكم إلى القيمة المهيمنة (La 6aleur dominante)كما حددها رومان جاكبسون،لأن العنوان في نص ما، قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى، فكل الوظائف التي حددناها سالفا متمازجة، إذ قد نعاينها مختلطة بنسب متفاوتة في رسالة واحدة، حيث تكون الوظيفة الواحدة منها غالبة على الوظائف الأخرى حسب نمط الاتصال.

✸ كيـــــــف نقـــــــارب العنــــــوان سيميائيا؟

حينما نريد مقاربة العنوان، لابد من الانطلاق من أربع خطوات أساسية، وهي: البنية، والدلالة، والوظيفة، والقراءة السياقية الأفقية والعمودية. ويعني هذا أن البنية تستوجب قراءة العنوان صوتيا وإيقاعيا وتنغيميا وصرفيا وتركيبيا وبلاغيا وأيقونيا. في حين، تستلزم الدلالة دراسة العنوان على ضوء علاقة العنوان بالدلالة، متسائلين عن طبيعة العلاقة: هل هي علاقة كلية أو جزئية؟ وهل هي علاقة مباشرة أو غير مباشرة؟ وهل هي علاقة تعيين أو علاقة تضمن؟ وهل هي علاقة حرفية أو علاقة إيحائية؟...

---

[328]- ترنس هوكس: (مدخل إلى السيمياء)، **مجلة بيت الحكمة**،المغرب، العدد2، السنة الثانية، سنة 9654م، ص:923؛

أما فيما يخص الوظيفة، فلابد من تحديد مجمل الوظائف السياقية التي يؤديها العنوان داخل النص (الوظيفة الانفعالية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الشعرية، والوظيفة التناصية، والوظيفة التعيينية، والوظيفة البصرية،...)، وذلك على ضوء قراءة فعالة مرنة تنطلق من القمة إلى الأسفل، ومن الأسفل إلى القمة، ومن الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل. وفي هذا الصدد، يرى الدكتور محمد مفتاح أن أول الحيل التاكتيكية هي الظفر بمغزى العنوان، والمفهوم المحلي الذي نستخدمه لهذا الغرض هو: من القاعدة إلى القمة (Top-down)، ومن القمة إلى القاعدة (Bottom)، ومعنى هذا، أنه يجب فهم معاني الكلمات المعجمية وبنية الجملة، ومعناها المركب. أي: "من القاعدة إلى القمة"، وعلى أساس هذه الجملة نتوقع ما يحتمل أن يتلوها من جمل. أي: من القمة إلى القاعدة".[329]

ولابد من مراعاة السياق المحلي أثناء مقاربة العنوان وتأويله، وإلا تعسف المحلل السيميولوجي مثلا في التفسير و التحليل. و إذا " كانت المشابهة وما تدعوه من توقع و انتظار بناء على معرفتنا المتراكمة للعالم، تجعلنا نقتحم عالم القصيدة الرحب في اطمئنان، اعتمادا على ما أوصى به العنوان، فإننا مع ذلك، سنقيد أنفسنا بمبدأ التأويل المحلي، لكيلا نسقط على القصيدة كل ما تراكم لدينا من تجارب، ونقولها ما لم تقل." [330].

وهكذا، فإن العنوان في الحقيقة بمثابة رأس للجسد، والنص تمطيط له وتحوير، إما بالزيادة والاستبدال تارة، وإما بالنقصان والتحويل تارة أخرى. إن العنونة بالنسبة للسيميولوجي بمثابة بؤرة ونواة للقصيدة الشعرية يمدها بالحياة و الروح والمعنى النابض:" إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا:إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامي ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو- إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد- و الأساس الذي تبنى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلا، فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه. و إما أن يكون قصيرا، وحينئذ، فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه".[331]

ومن باب الإضافة، لابد للمحلل أن يستعين بنظرية شارل بيرس، ويتمثل جهازه المفاهيمي التأويلي الذي يتمثل في: الرمز، والإشارة، والأيقون. كما عليه أن يتمثل تصورات فرديناند دي سوسير، ويستفيد أيضا من آراء جيرار جنيت، و كريماص، وليوهويك، وكلود دوشيه، وهنري ميتران، وشارل كريفيل، وأمبرطو إيكو، ولوسيان كولدمان، وجان ريكاردو، وآخرين...

---

[329]- د. محمد مفتاح: **دينامية النص**،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ص:33؛

01- د. محمد مفتاح: **دينامية النص**، ص:33؛

[331]- د. محمد مفتاح: **دينامية النص**،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ص:42؛

وهكذا، فالعنوان ليس عنصرا زائدا كما يعتقد الكثير من الباحثين والدارسين. وينطبق هذا الحكم أيضا على كل العتبات المجاورة للنص، من إهداء، واستهلال، وتقديم، واقتباس، وفهرسة، وهوامش، وصور، وحيثيات النشر... فالنص الموازي هو عنصر ضروري في تشكيل الدلالة، وإثراء المعنى. ومن هنا، فمن الضروري دراسة العتبات، وتفكيك المصاحبات المناصية، واستكشاف الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج، قصد إضاءة الداخل.

علاوة على ذلك، فإن عناوين النصوص والخطابات والكتب واللوحات والأعمال الفنية ذات وظائف رمزية مشفرة، ومسننة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات الغنية والثرية. ومن ثم، تشكل العناوين كلها مجموعة رمزية، و التي تبرز ميزتها الاصطلاحية حينما يحاول المرء ترجمتها من لغة إلى أخرى أو من ثقافة إلى أخرى[332].

كما يمكن " لإطار لوحة فنية أو غلاف كتاب أن يوحيا بطبيعة نظام الرموز، كما أن عنوان العمل الفني يشير غالبا إلى نظام الرموز أكثر من إشاراته إلى مضمون الرسالة"[333].

تلكم،إذاً، مجمل التصورات السيميوطيقية حول ظاهرة العنونة، ومدى أهميتها الوظيفية في مقاربة النصوص والخطابات، وذلك على مستوى البنية، و الدلالة، والوظيفة.

---

[332]- بيير غيرو: **السيمياء**، ترجمة: أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات بيروت، لبنان، طبعة الأولى سنة 9651م، ص:922؛

[333]- بيير غيرو: **السيمياء**، ص:91.



الفصل الثالث عشر

مقاربة المعنى في ديوان:" من بروج الذاكرة"
للشاعر المغربي سعيد الجراري

ها هو الشاعر المغربي سعيد الجراري يصدر باكورة أعماله، وديوانه الشعري الأول:" **من بروج الذاكرة**"[334]، وذلك بعد فترة طويلة من الترقب والانتظار والتنقيح والمراجعة والتقويم على غرار شعر "**الحوليات**" عند الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى. فلم يتسرع سعيد الجراري إلى طبع الديوان حتى أشرف على التقاعد. فمرت عقود وعقود من الزمن، وهو يعيش في تلك الفترات الزمنية الحرجة لحظات الشك والتردد بين الطبع أو الإحجام عن ذلك، إلى أن نصحه بعض أصدقائه بضرورة جمعه، وتنقيحه، وتثقيفه، ومدارسته، و إخراجه إلى النور في أحلى صورة طباعية ممكنة. وهكذا، فقد قام الناقد جميل حمداوي بجمع الديوان، وإعداده ترتيبا وتنظيما وتبويبا، وتقديمه إلى القراء المغاربة بصفة خاصة والقراء العرب بصفة عامة، مع مقاربته نقديا على ضوء المقاربة السيميائية.

هذا، وسنحاول في هذه الورقة النقدية المقتضبة مقاربة هذا الديوان على ضوء السيميائيات التطبيقية تفكيكا وتركيبا، وذلك قصد التوصل إلى البنى العميقة التي تتحكم في الديوان توليدا وتكونا وبناء، وتحديد آليات الانتقال من البنية السطحية إلى البنية العميقة، وذلك بغية معرفة طرائق انبثاق المعنى، معتمدين في ذلك على طريقة المستويات والبنى المنهجية لمعرفة كيفية تشكيل الدلالة النصية في هذا الديوان الشعري الأول لسعيد الجراري.

أ- مرحلـــــــة التفكيـــــــك والتشريـــــــح:

من المعلوم أن السيميائيات دراسة وصفية موضوعية وعلمية لمقاربة شكل الخطاب، وذلك قصد معرفة طرائق انبثاق المعنى وتوليده. فتكشف لنا، بالتالي، منطق الدلالة أو المدلول أو المعنى، وذلك عن طريق تحديد نقط الاختلاف، ورصد لغة التضاد والتباين والتشاكل، عبر تحليل الخطاب النصي، مع ممارسة لعبة التفكيك والتركيب.

هذا، وتتطلب مرحلة التفكيك البنيوي والتشريح السيميائي من الناقد القارئ تفكيك القصيدة الشعرية إلى بنيات منهجية ومستويات بنيوية خطابية محايثة قائمة على الوصف السانكروني والتأويل العلاماتي بغية الوصول إلى مرحلة التركيب والاستنتاج.

---

[334]- سعيد الجراري: **من بروج الذاكرة**، مطبعة الأنوار المغربية، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2393م؛



❑ المستوى المناصـــــــــي:

ينبني عنوان الديوان:" **من بروج الذاكرة**" على صيغة شبه جملة تتكون من أربعة عناصر تشكل ظاهرة التضام النحوي: جار ومجرور والمضاف والمضاف إليه. ويرد حرف الجر:" **من**" للدلالة على التبعيض أو التقليل ؛ لوجود كثرة الأبراج التي تتخذ هنا طابعا ماديا أو فلكيا. ومن ثم، فتركيب العنوان يفيد التقرير والتثبيت والتأكيد، ويحمل صيغة استعارية مجازية تثير حيرة المتلقي بسبب الانزياح الدلالي والمنطقي. فالذاكرة لا بروج لها واقعيا، إلا إذا فهمت من خلال تأويلها بأن ذاكرة الشاعر متنوعة ذهنيا وزمنيا، وهي متدرجة في النزول والصعود، وتتعالى في الزمان والمكان، وتنفتح على التقاطع الزمني: الماضي والحاضر. كما أن قصائد الديوان هي فعلا مشدودة إلى الماضي المثقل بذاكرة مترنحة ومتناقضة تجمع بين الأمل والألم، والسعادة والشقاء.

❑ المستوى المعجمي والدلالي:

يرتكز الديوان الشعري لدى سعيد الجراري على مجموعة من التيمات والموضوعات، والتي يمكن حصرها في المواضيع التالية: الزمن(إطلالة من بروج الذاكرة، شراع فوق حوض الجزيرة...)، والمكان(يا سائلا عن رُبى الناظور، و تل الصنوبر...)، والطبيعة (شعاع الروح، أعشق العشق، وليس بدري كالبدور...)، والوطنيات (سلوا وطن العلا لمن اللِّواء؟ و حب الأوطان، أنت الإمام بحبل الله معتصم، و لقد عم فضل الله واستحكم النصر، و أمولاي هذا عيد عرشك رافل، و إذا ما عظيم الشأن رام المحامدا، و تسابقت القبائل والوفود، و خطط المسيرة حاكها متبصر، أنوار طلعت كالشمس إذ طلعت...)، والقوميات (أطفال العامرية...)، والاجتماعيات (الأم، وبنت الزجاجة...)، والتصوف (رحيق الليالي، وشعاع الروح...)، والموت (رقصة الموت...).

ويعني هذا أن قصائد الشاعر سعيد الجراري تغلب عليها الرؤية الوطنية والرؤية الذاتية الوجدانية. والدليل على ذلك أن ثمة العديد من القصائد في الديوان تنتمي إلى القصائد الوطنية القائمة على مدح الممدوح، وتعداد مناقبه وفضائله، ورصد منجزاته، والدعاء له بالسلام والظفر والصحة والعافية. وينتمي هذا النوع من الشعر إلى ما يسمى بشعر العرشيات الذي يتسم بالنزعة الوطنية، والإخلاص، والولاء، والدعوة إلى الوحدة الوطنية. أما الرؤية الذاتية في الديوان الشعري، فتتمثل في التغني بالذات الرومانسية، واستكناه



الوجدان الاستبطاني، وتمثل العشق والحب الروحاني، واسترجاع الذاكرة زمانا ومكانا وطبيعة وأشخاصا.

ومن هنا، فأهم الثوابت الموضوعاتية في القصيدة تتمثل في العناصر المحايثة التالية:

9- الذات/ 2- الآخر/ 0- الزمان/ 1- المكان.

ويتمثل البعد السردي الدلالي عبر الديوان الشعري في الصياغة المنطقية التالية: (مع العلم أن **٨** رمز للاتصال، و**٧** رمز للانفصال، و← رمز للتحول)

الذات (الشاعر):[الذات ٨ الموضوع (الماضي)← الذات ٧ الموضوع(الحاضر)]

ويعني هذا أن الشاعر بعد أن كان سعيدا يمتلك سحر الماضي، وذاكرة الزمان، وشهوة المكان في الماضي، لم يعد في الحاضر يمتلكهما بشكل محقق ومحين. لذا، أصبح الشاعر شقيا وتعيسا، وذلك مع ترهل الزمان، ونكد الحياة، وبؤس المكان.

ومن هنا، ففاعل الحالة (الشاعر) ينتقل من حالة السعادة إلى حالة الشقاء:

ذات الحال: [الذات ٨ الموضوع(السعادة) ← الذات ٧ الموضوع(الشقاء)].

وعليه، فالمربع السيميائي أو النموذج التأسيسي في الديوان مبني على ثنائية السعادة والشقاء، ولها علاقة وطيدة بجدلية الماضي والحاضر. ويعني هذا أن الشاعر عبر صفحات الديوان يتأرجح بين حالتي السعادة والشقاء، وذلك عبر زمنين متباينين: الماضي (السعادة) والحاضر(الشقاء).

ويمكن توضيح العلاقات المنطقية لهذا المربع السيميائي على الشكل التالي:

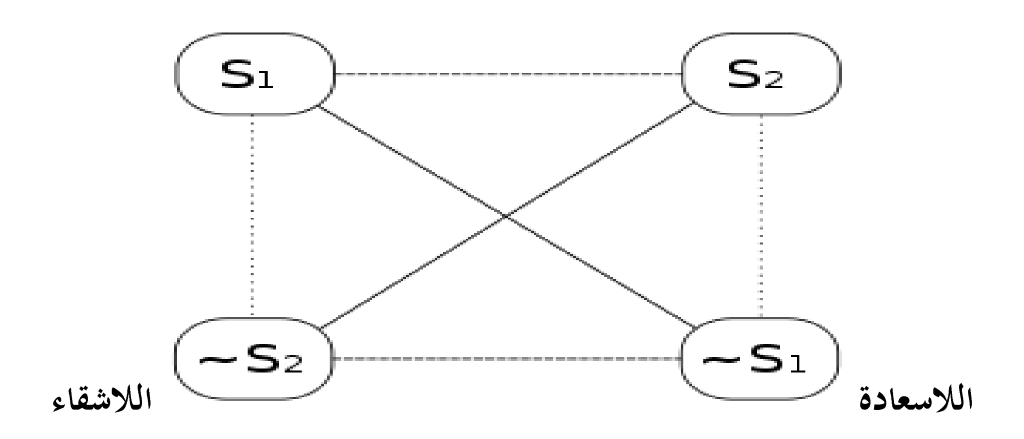
9- علاقات التضاد: السعادة والشقاء؛

2- علاقات شبه التضاد: اللاسعادة واللاشقاء؛

0- علاقات التناقض: السعادة واللاسعادة، والشقاء واللاشقاء؛

1- علاقات التضمن: السعادة واللاشقاء، والشقاء واللاسعادة

الشقاء السعادة



اللاشقاء **اللاسعادة**

ومن المعروف أن المربع السيميائي عند كريماس Greimasأو فرانسوا راستيي François Rastierأو النموذج التأسيسي عند جوزيف كورتيسJosef Courtès يتضمن مجموعة من العلاقات الدلالية والمنطقية كالتضاد وشبه التضاد والتضمن[335]. ويتحقق هذا المربع السيميائي على مستوى البنية العميقة. وبالتالي، فهو الذي يولد دلالات الخطابات السردية على مستوى التمظهر النصي أو على المستوى السطحي. ومن هنا، فالمقاربة السيميائية تبحث دائما عن كيفية انبثاق المعنى والدلالة، و تحاول أيضا رصد منطق التواصل والإبلاغ، والكشف عن القواعد والقوانين الصورية والتجريدية الثابتة التي تتحكم في الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية.

هذا، ويتضمن المربع السيميائي أو النموذج التأسيسي بنية دلالية بسيطة مولدة لكل مختلف التمظهرات النصية السطحية. كما أن هذه البنية الدلالية البسيطة يقول عنها كريماس:" إنها ذات طابع لازمني، يمكن اعتبارها مؤولا نهائيا، بالمفهوم الذي يعطيه بيرس Pierce لهذه الكلمة، أي إنها تعد نقطة نهائية داخل سلسلة من الإحالات ونقطة بدئية لهذه البنية يجب أن تفهم بمعنى قابليتها للتحقق في أشكال خطابية بالغة التنوع."[336]

---

[335]– انظر: جوزيف كورتيس:**مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية**، ترجمة: جمال حضري، تقديم: د. جميل حمداوي، مطبعة الجسور بوجدة، الطبعة الأولى سنة 2334م، ص:40 وما بعدها؛

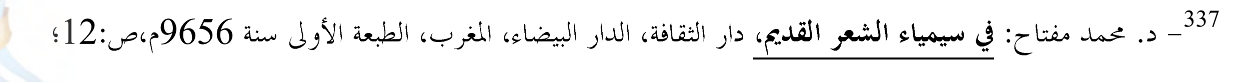
[336]– سعيد بنكراد: **السيميائيات السردية**، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2339م، ص:22؛

ومن أهم الحقول الدلالية والمعجمية الموجودة في الديوان، نذكر: حقل الدين، وحقل المدح، وحقل الوطن، وحقل الزمن، وحقل المكان، وحقل القيم، وحقل العرفان، وحقل الطبيعة، وحقل الذات... وهذه الحقول كلها تخدم ثنائية السعادة والشقاء، وتصب في جدلية الماضي والحاضر.

لكن يلاحظ أن كلمات الديوان ليست مصطلحات تقنية أو علمية أو معرفية أو نقدية، بل هي كلمات شعرية قائمة على الإيحاء والتضمين، كما أنها كلمات:" حية وملونة، وحارقة، ومنشدة، ومزعزعة للإحساس".[337]

بيد أن الشاعر، ولاسيما في قصائده المدحية، يستعمل بنية عاملية ترتكز على البرنامج السردي عند الذات البطلة(الآخر). أما الذي يتقمص هذه الذات الإنجازية والإجرائية، فهو الممدوح / ملك المغرب (الحسن الثاني)، والذي يقوم في قصائد العرشيات بعدة وظائف وإنجازات من أجل إسعاد الوطن (المسيرة الخضراء/ بناء السدود / تعمير الوطن...)، وذلك على الرغم من وجود معيقات عديدة، ووجود البطل المعاكس أو المزيف أو المضاد(عدو الوطن).

ويمكن القول: إن البنية العاملية حسب كريماس تتكون من ستة عوامل رئيسية، وهي: المرسل والمرسل إليه، وذلك على مستوى التواصل، ومن ذات وموضوع على مستوى الرغبة، ومن مساعد ومعاكس على مستوى الصراع. ويمكن أن يكون المرسل شخصا أو جمادا أو حيوانا أو فكرة مجردة. وبالتالي، نتعامل مع العامل سيميائيا من خلال منطق نحوي أصولي يتكون من مسند وفاعل ومفعول به، أي من وظيفة وذات وموضوع.



[337]- د. محمد مفتاح: **في سيمياء الشعر القديم**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9656م،ص:12؛



وتتمثل البنية العاملية في المجسم التوضيحي التالي:

9- محـــــــــور التواصل:

المرسل

ـــــــــــ المرسل إليه

↓↓

الوطنية والبيعة المقدسة الشعب المغربي

2- محور الرغبة:

الذات

ـــــــــــ الموضوع

↓ ↓

الممدوح إسعاد الوطن

0- محور الصراع:

المساعد

ـــــــــــ المعاكس

↓↓

الشعب أعداء الوطن





وعليه، فالاختبار الترشيحي أو التحفيزي لدى الآخر(الممدوح/ الملك) يتمثل في التشبع بالوطنية الخالصة، والعزم على خدمة الشعب وإسعاده، وحماية الدين والأمة كما في هذه الأبيات الشعرية:

إذا ما عظيم الشأن رام المحامدا

خطا نحوها خطـــوا حثيثا مســـددا

أنت الإمام بحبل الله معتصـــــــــمُ

في كل أمـــر عظيم،أنت معتــــــــزمُ

وحدت شعبا عزيزاً، بعد تفرقـــــه

أرجاؤه التحمـــت،والجمع منسجمُ

جلت عزائمك العلياء في أفـــــــقٍ

هيهات يدركها،عربٌ ولا عجـــــــم

فسر بنا قدماً، نفديك بالمهــــــــــجِ

المجدُ غايتنــــــا، والعز والقمــــــــمُ

خليفــــــــــــة الله صنت البلاد لنا

في كل طاغيةٍ،يعصي،فينقصـــــــمُ

ومن جهة أخرى، يتجلى الاختبار التأهيلي / الكفائي في قدرات الممدوح الخارقة على التخطيط ومواجهة الوقائع والأحداث القائمة والمفاجئة دينيا وذهنيا وعقليا ووجدانيا وحركيا وبدنيا، ومعرفته الذكية بخطط التنمية البشرية وقواعد الحرب الإستراتيجية، وكفاءته الجيدة في طرائق الحوار والتسييس والتدبير والمجابهة، وإرادته الخالصة في خدمة الشعب. لأن رعاية الرعية ماديا ومعنويا، والاهتمام بها عناية وترقية وتقديرا، يعد ذلك الأمر عملا شريفا، ويعتبر أيضا واجبا مقدسا، وتشريفا وطنيا، ورسالة دينية نبيلة:

له في سداد الرأي سبق وشهرة

فليس يضاهي بأسه أي واحـــــــــــــد

خبير بأحوال الرعية كلــــــــــــها

فيا شعبنا أكرم بأعظـــــم قائـــــــــــد



كريم همام نافذ العزم صامـــــــــد

تحدى بحزم ثابت كـــــــل جاحــــــــــــــد

تسامى عن الأعداء أيقن أهم

معارضة ليســـــــت بذات شواهـــــــــــــد

وليس لهم إلا هراء ومنكــــــر

من القول لا يثني ثبات المجاهــــــــــــد

لقد خصه الله العلي بنصـــــره

ونجاه من كل الخطــــــــوب الشدائـــــــــد

ويكفيه فخرا أن يعنيه ربـــنا

على دحر مكروه ومحــــــــق المكــــــائد

أما الاختبار الإنجازي في الديوان، فيتمثل في رصد ما خلفه الممدوح من منجزات هائلة، حيث يمكن الإشارة مثلا إلى المسيرة الخضراء، وبناء السدود، وتعمير البلاد، وتحقيق التنمية الشاملة:

إذا ما عددنا مشهدا تلو مشـــــــــهد

من المجد حار البال في شأن رائد

فكم من صروح للمفاخر قد بنى

وكم من أساس شاده للمساجـــــــــــــد

مشاريع شتى من سدود كثيرة

وتعمير أرجاء القرى بالمعاهــــــــــد

أعدت إلى الصحراء سالف عهدها

وصنت حدود الملك من شـــر حاسد

وألفت ما بين العروبة كلـــــــــــــــها

لتبني لها مجدا متيـــــن القواعـــــــــد

وللعرب قد أسديت شتى نصيحة

لتحقيق أهداف ونيـــــل المقاصـــــــد

وللقدس قد أصبحت أنت رجاؤه

وبلسمه الشافـــــــــــــــي وأقوى مساند

مواقفك الشماء في كل محفل

سموت بها نحو السهى والفـــــــــــــراقد

ويشير الشاعر إلى البطل المضاد أو البطل المعاكس والمزيف، وذلك عن طريق استعمال نبرة السخرية والتهكم والازدراء والتحقير كما في هذه الأبيات الشعرية:

فيا أيها الساعي إلى طعننا خلــــــفا

ستسحـــــــــــقك النيران والموت والذعر

بحزم أمير المؤمنين العدى عادوا

بعار وخزي ليس يصفو لهـــــــــم صدر

يجرون أذيال الهزيـــــــــــة في ذل

ولم يبق للأنـــــــــــذال حـــظ و لا قــــــــدر

أما الاختبار التمجيدي في البرامج السردية المتعلقة بالممدوح، فيتمثل في حب الشعب له تثمينا وولاء وبيعة وطاعة، والإشادة بمنجزاته شعرا ونثرا ودعاء:

فيا سبط خير الخلق دمت لنا ذخرا

ودامت لك الأفراح والنصر والعمر

وأهلا بعيد العرش قد ملأ الدنيـــــا

حبورا وبشرا كله حــــــــــــــــلل خضر

شموس وأنوار أضيفت للأقمــــــــار

وعيد به الأنحاء يملأها العطـــــــــــــر

أهازيج نشوى من جنوب ومن كل الشــــــ

ـــمال القرى صارت يواكبها الزهر

إلى منبت الأحرار ينشرح الصدر





متى حل عيد العرش عاد لنا البشر

عليه ثناء الناس في كل معمـــــور

وفي كل أرجاء البـــــــــــــلاد له ذكر

وعليه، فلقد أخضع الشاعر عن وعي أو غير وعي قصائد المدح وشعر العرشيات لمنطق البرامج السردية عن طريق توفرها على الطابع السردي، واحتوائها أيضا على مجموعة من الاختبارات السيميائية القائمة على التحفيز، والكفاءة، والإنجاز، والتقويم.

❑المستوى الصوتي و الإيقـــــــــاعي:

من الملاحظ أن الشاعر سعيد الجراري قد زاوج في ديوانه الشعري بين الأصوات المجهورة(الباء، والميم، واللام، والدال، والراء، والعين....)، والأصوات المهموسة(السين، والشين، والصاد، والحاء، وهاء السكت أو الوقف...)، والأصوات المحايدة(الهمزة...)، بيد أن الأصوات المهموسة أقل من الأصوات المجهورة. ويعني هذا أن الشاعر كان ينتقل من بنية الحركة إلى بنية الهمس، والعكس صحيح كذلك. كما أن قصائد الذات أقرب إلى الهمس وهدوء الروح، في حين نجد قصائد العرشيات أميل إلى الحركة وصخب الفعل. وبالتالي، فأصوات الديوان أنفية مع اللام والنون، وحنجرية مع الهمزة، وشفوية مع الباء والميم، وحلقية مع العين والحاء...

ويلاحظ كذلك أن الأصوات المائعة أكثر ترددا في الديوان(الراء، واللام، والميم، والياء، والنون....)، وبعدها تأتي الأصوات الرخوة الاحتكاكية سواء أكانت صفيرية أم غير صفيرية (السين، والشين، والصاد، والحاء....)، وتعقبها كذلك الأصوات الشديدة (الباء، والدال، والهمزة، والكاف، والتاء، والقاف...).

ويؤكد ما توصلنا إليه من نتائج ما ذهب إليه إبراهيم أنيس في كتابه: "**موسيقى الشعر**" [338]، وعلي حلمي موسى في كتابه:: "**إحصائيات جذور معجم لسان العرب**" [339]، " فالحروف المهموسة (حثه شخص فسكت) نسبتها المائوية 034122٪، ونسبة الحروف المجهورة 364212٪. هذا من حيث النسبة العامة، وأما من حيث التخصيص، فهناك عدة أحرف مجهورة هي التي تتردد كثيرا، وهي (ر، ل،

---

[338]- إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، طبعة 9632م؛

[339]- علي حلمي موسى: **إحصائيات جذور معجم لسان العرب**، باستخدام الكمبيوتر، الكويت، طبعة 9642م؛



ن، ب، م، ع، ق، د، ج). وأما في غير هذه الحروف، فهناك تداخل. فقد يتردد المهموس أكثر من المجهور، والعكس حاصل أيضا. كما أن الحروف الشديدة نسبتها المائوية 094121٪ (ق،ط،ب، ج، د، أ، ت). ونسبة الحروف المائعة 004345 ٪ (ل،م،ن، ر،ع). وإذا ما راعينا عدد الحروف في كل مجموعة يظهر لنا أن الحروف المائعة أكثر ترددا، تليها الحروف الشديدة فالحروف الرخوة."[340]

وهكذا، نلاحظ أن هذه الأصوات باختلاف أنواعها(المجهورة، والمهموسة، والمحايدة، والشديدة، والاحتكاكية، والمائعة، والتكرارية(الراء)، والمطبقة(الصاد، والضاد، والطاء، والظاء)...)، والمثبتة في هذا الديوان الشعري، تتناسب موسيقيا ونفسيا ودلاليا ومعنويا مع أجواء قصائده، وتتلاءم بشكل من الأشكال مع سياقات نصوصه الإبداعية.

هذا، ويستعمل سعيد الجراري مجموعة من البحور والأوزان في قصائده الشعرية سواء أكانت تفعيلية أم عمودية. ومن بين هذه البحور الخليلية التي يوظفها الشاعر: البحر الطويل، والبحر البسيط، والبحر الوافر، والبحر الرجز، والبحر الرمل. ومن ثم، فالبحور الطويلة التي يشغلها الشاعر كالطويل والبسيط والكامل في المدح وغرض العرشيات تتسم بكثرة الحركات والنغمات والسكنات، علاوة على طول النفس الشعري، ووفرة التعبير طلاقة وانسيابا واسترسالا، وطلاوة التصوير والتشخيص، ودقة الاستطراد والاستخراج والاستقراء. وفي هذا يقول حازم القرطاجني في كتابه:" **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**":" فالعروض الطويل نجد فيه أبدا بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة". [341]

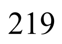
وإليكم جدول توضيحي للبنية الإيقاعية في الديوان الشعري:

القصائد	**التجنيس النوعي**	**البحر العروضي**	**القافية والروي**
أنوار طلعت.....	قصيدة عمودية	البحر البسيط	قافية مطلقة موصولة رويها الباء.
خطط المسيرة...	قصيدة عمودية	البحر الكامل	قافية مطلة موصولة مؤسسة دخيلة رويها اللام.

[340]– د. محمد مفتاح: **في سيمياء الشعر القديم**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9656م،ص:02؛

[341]– حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، مطبعة تونس، الطبعة الأولى سنة 9633م، 226؛

تسابقت القبائل..	قصيدة عمودية	البحر الوافر	قافية مطلقة موصولة مردوفة رويها الدال.
إذا ما عظيم الشأن	قصيدة عمودية	البحر الطويل	قافية مطلقة موصولة رويها الدال.
أمولاي....	قصيدة عمودية	البحر الطويل	قافية مطلة موصولة مؤسسة دخيلة رويها الدال.
لقد عم فضل الله...	قصيدة عمودية	البحر الطويل	قافية مطلقة موصولة رويها الراء.
أنت الإمام....	قصيدة عمودية	البحر البسيط	قافية مطلقة موصولة رويها الميم.
حب الأوطان.....	قصيدة عمودية	البحر الطويل	القافية مطلقة موصولة مؤسسة دخيلة رويها العين.
سلوا وطن العلا...	قصيدة عمودية	البحر الوافر	قافية مطلقة موصولة مردوفة رويها الهمزة.
يا سائلا........	قصيدة عمودية	البحر البسيط	قافية مطلقة موصولة رويها الدال.
بنت الزجاجة....	قصيدة عمودية	البحر الكامل	قافية مطلقة موصولة ومؤسسة دخيلة متنوعة الروي: السين والحاء.
أطفال العامرية....	قصيدة عمودية	البحر البسيط	القافية مطلقة موصولة رويها الباء.
رقصة الموت....	قصيدة نثرية	بدون وزن معلوم	تنويع القوافي، واستعمال هاء السكت.
الجلاميد....	قصيدة نثرية	بدون وزن معلوم	تنويع القوافي



ليس بدري....	قصيدة مقطعية	البحر الرمل	تنويع القوافي
أعشق العشق...	قصيدة نثرية	بدون وزن معلوم	تنويع القوافي
شعاع الروح...	قصيدة تفعيلية	البحر الرجز	تنويع القوافي
الطين الأشقر...	قصيدة نثرية	بدون وزن معلوم	تنويع القوافي
زورقي...	قصيدة نثرية	بدون وزن معلوم	تنويع القوافي
تل الصنوبر....	قصيدة نثرية	بدون وزن معين	تنويع القوافي
أمي، دمي....	قصيدة نثرية	بدون وزن معين	تنويع القوافي
رحيق الليالي...	قصيدة نثرية	بدون وزن معين	تنويع القوافي
إطلالة....	قصيدة نثرية	بدون وزن معين	تنويع القوافي
شراع فوق....	قصيدة نثرية	بدون وزن معين	تنويع القوافي

ويتضح لنا من خلال هذا الجدول التمثيلي أن الشاعر يكتب أربعة أنماط معينة من القصائد الشعرية، وهي:

9- قصائد عمودية خليلية؛

2- قصائد مقطعية خليلية؛

0- قصائد تفعيلية؛

1- قصائد نثرية.

ومن يقرأ القصائد الشعرية النثرية لدى سعيد الجراري، فإنه سيجد خضوعها إلى حد كبير لمجموعة من التفاعيل الشعرية الموزونة التي تنسب إلى بحور عدة. بل يمكن الحديث أيضا ضمن هذا التنوع العروضي داخل القصيدة النثرية عن ظاهرة التدوير، ومزج التفاعيل بشكل كبير لتحقيق نوع من التوازي العروضي، والتشاكل اللغوي، والتعادل النحوي والصوتي.

أما على مستوى القافية الشعرية، فقد كان الشاعر يميل كثيرا إلى القافية المطلقة الموصولة على حساب القافية المقيدة بالسكون، والتي لم يوظفها إلا في بعض قصائده الشعرية النثرية. زد على ذلك، يوظف الشاعر الروي الأكثر استعمالا في الشعر العربي القديم والحديث، مثل: الدال، واللام،والباء، والراء، والميم، والهمزة، والسين، والحاء، والعين، وهاء السكت...



هذا، ويكثر الشاعر من القوافي الذلل، السهلة الركوب إيقاعيا، مثل: الدال، والباء، والميم، واللام، والراء، والهمزة. أما الحاء والعين والسين في الديوان الشعري، فهي من القوافي الشاذة وغير المطردة. وبالتالي، فالقصائد الشعرية العربية التي تعتمد على هذه القوافي تعد نسبتها قليلة جدا.

أما هاء السكت، فيستعملها الشاعر في قصائده الشعرية الجديدة سواء أكانت نثرية أم تفعيلية للتأكيد على القافية المقيدة بالسكون. بينما أغلب القصائد الشعرية في الديوان، فهي مطلقة موصولة عادية أم مردوفة أم مؤسسة دخيلة. كما أن القوافي مجهورة وشديدة، باستثناء الحاء والسين فهي قواف مهموسة ورخوة واحتكاكية.

بيد أن الشاعر سعيد الجراري قد وقع في بعض العيوب العروضية على مستوى التقفية، كالإكثار من عيب سناد التأسيس، وهو أن يأتي الشاعر ببيت مؤسس وآخر غير مؤسس، مثل، قول الشاعر:

فويل لهم منا وتـــــــــــــبت قلوبهم

وسحقا لمسعى من علينا تمردا

سيصلون نارا من جنود بواسل

ذوي أهبة لايرهبون الشدائدا

فقافية " **تمردا** " غير مؤسسة، بينما قافية " **الشدائدا** " مؤسسة ودخيلة.

وهناك مثال آخر في قصيدة:" **حب الأوطان**" حيث نجد عيب سناد التأسيس كما في هذه الأبيات(**بدائع/ منابع/ مولع**):

إلى مغرب الأمجاد تهدى الروائع

من الشعر وشته القوافي البدائع

وزين فيه الوزن سندس نسجـــــــه

كما زين الزهر الندى والمنـــــابـع

في روضة النشوان،تشدو العواطف

من الحب للأوطان والقلب مولـــــــع

وهناك مثال آخر لعيب سناد التأسيس كما في قصيدة " **بنت الزجاجة**"**(تصافحوا/ يصلح)**:



شربوا كؤوس خمرهم، وسُلافِهِمْ

فتعانقوا،وتراقصوا،وتصافـــــــــحوا

لما انْتَشَواْ، فقدوا الصواب بشكرهم

فالعقل أثمن ما يصان، ويصلـــــــــحُ

هذا، ويكثر الشاعر على مستوى حركة القافية من الضم والكسر، ويقل الفتح. وقد قال فوناجي Fonagy بأن الكسرة تعني الصغر واللطف والجمال... والضم تعني الكبر والحزن والقوة.... والفتح يعني الكبر والضخامة.[342]

ولكن، في رأينا الشخصي، لا تعني الضمة القبح كما يذهب إلى ذلك بعض الزاعمين[343]، ففي قصائد الشاعر تدل حركة الضم على العظمة والرفعة والسمو والفخامة والسيادة والرياسة والظفر والانتصار والهيبة. أما حركة الكسر التي توجد في كثير من القصائد الشعرية، فتدل في رأينا على التأكيد الدلالي، والتقرير المعنوي، والتشديد في النبرة، واللطف في النطق والإيقاع. ولا علاقة لها بالانكسار والصغر والاحتقار، وذلك حسب سياقات قصائد الديوان، بل تدل على مجابهة المواقف والوقائع والأحداث والحالات والأفعال والأشياء بالكسر، والتسلح بقوة التنفيذ والقرار. أما حركة النصب في الشعر، فتدل على القوة والتعدية والضخامة.

وإذا انتقلنا إلى مستوى الإيقاع الداخلي، فلقد استعمل الشاعر التصريع والتقفية في البيت الأول على غرار القصائد الخليلية العمودية:

سبط الرسول رفيع الأصل والحسب

تعلو مناقبه شوطا عن السحب

(البيت من البحر البسيط)

---

[342]– د. محمد مفتاح:<u>**في سيمياء الشعر القديم**</u>، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9656م، ص:35؛

[343]– د. محمد مفتاح:<u>**في سيمياء الشعر القديم**</u>، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9656م، ص:35؛

عبر الحدود أشـــــاوس وبواســــــــــــــــل

متتابعــــــــــــــين قبــــــــــائل فقـــبائل

(البيت من البحر الكامل)

كما وظف الشاعر في ديوانه الشعري الأول التكرار الصوتي (السين، والشين، والباء،والراء، واللام، والنون...)، وذلك بغية استحصال نوع من التجانس الموسيقي، وتوفير التنغيم الهرموني، وخلق نوع من المضارعة الدلالية:

سبط الرسول رفيع الأصل والحسب

تعلو مناقبه شوطا عن السحـــــب

رمز الشهامة في كل الأمور فلــــــــــــم

تخطئ فراسته قصدا ولم تخـــــب

هو الذي وسعت أرجــــــــاء حكمتـــــه

شتى العلـــوم وبعد الأفق والرتب

في حسن منطقه الدر الثمين وفي

حسن البيان له سبق وفي الخطب

يمضي بلا كلل يسعى إلى أمـــــــــــــــل

فـــــي المجد للوطن والعز والأرب

أنوار طلعته كالشمس إذ طلعــــــــــــــت

تحيي المرابع من بعد وعن كثب

أو كالهلال بدت أنواره سطعـــــــــــــــت

فوق الهضاب سناه غير محتجب

هذا، وقد شغل الشاعر أيضا التكرار الترادفي (أشاوس وبواسل) والتكرار اللفظي(المشاكلة) (قبائل كررت مرتين)، وذلك لخلق إيقاعية موسيقية ذهنية، وتجييش المتلقي بهزات القصائد ذات الإيقاعات التنغيمية النبرية، وكل ذلك من أجل الوصول إلى قرابة معنوية ودلالية:



عبر الحدود أشاوس وبواســــــــــــــل
متتابعــــــــــــين قبــــــــــائل فقبائل

كما استعمل الشاعر التجانس الصوتي (حامي/ حمى) لخلق لحمة دلالية متشابهة، وإيجاد نبرة نغمية نصية هرمونية ثرية:

وحامي حمى الدين الحنيف بحكمة
وعزم له ماض تحدى به العدى
أحامي حمانا دمت للعرش سيدا
لتبني لنا عيشا رفيعــــــــــــا وأرغدا

ويلتجئ الشاعر إلى توظيف ظاهرة المماثلة عن طريق إدغام المتقارب والمتماثل من الأصوات كما في الكلمات المشددة بالتضعيف(اللحن، والطرب، والشهب...):

في كل رابيــــــــــة عيد ومحتفـــــــل
وفرحة صدحت باللحن والطرب
أعلامنا رفعت في الجو زاهيـــــة
جذلانة رفرفت في الأفق والشهب
فيا أيها الملك المحبوب دمت لنا
ذخرا ومفخرة في نصر وفي غلب

تلكم – إذاً– أهم الظواهر الصوتية والنغمية المتعلقة بالإيقاع الخارجي والداخلي، والتي تعني أن الشاعر كان يملك أذنا موسيقية مرهفة متقدة وحادة وحارة.



المستوى الصرفي والتركيبي:

يشغل الشاعر في ديوانه الشعري بكثرة مورفيم المد عن طريق تشغيل حروف العلة أو المد أو حروف اللين أو حروف التأسيس للتأكيد والتشديد، وتفخيم المقاصد والمواقف، وتقوية المشاعر والانفعالات. ويحمل المد غالبا في طياته نبرة التأفف والاستعلاء والأنا والتطاول كما نلاحظ ذلك في هذه الأبيات الشعرية:

عبر الحدود أشاوس وبواســـــــــــــل
متتابعـــــــــــين قبــــــــــائل فقبائل
رفعوا المصاحف هاتفين مكبريــــ
ن وكلهم عضد وأعزل راجـــل
فإذا المعمر لا يطيق إقامــــــــــــــــــة
ببــــلادنا وإذا به متخـــــــــــــــــاذل
متذمـــــــــر متراجــــــــع متقهقـــــــــــــر
فقد الصواب ولم تفده الجحافل
خطط المسيرة حاكـــــــــــها متبصر
بمهارة، فطن، وأعقل، عـــادل

ومن هنا، تتأرجح القصائد الشعرية في الديوان بين توظيف الجمل الاسمية ذات النبرة التقريرية التأكيدية، والجمل الفعلية ذات النبرة الحركية الديناميكية. وترد الجمل الاسمية لتعلن مجموعة من القرارات والأحوال والمواقف الثابتة، بينما الجمل الفعلية ترد في شكل أفعال ووظائف وأدوار إنجازية، ولاسيما في القصائد المدحية وشعر العرشيات.

ومن ثم، فالجمل الشعرية كما في الشاهد الشعري السابق تنتقل من تراكيب فعلية دالة على الحركية والفعلية الأدائية، في حين نجد التراكيب الاسمية في الأبيات الأخيرة دالة على ثبات الأوصاف والأحوال.

ويقيم الشاعر بعض قصائده الشعرية على قانون التوازي والتعادل والتماثل، والذي يعد جوهر الشعر عند رومان جاكبسون R.Jakobson. ويكون هذا التوازي على مستوى التماثل الصوتي، والتشاكل اللفظي، وتعادل الجمل والتراكيب النحوية. ويقول جاكبسون في هذا النطاق: " كل مقطع، في الشعر،

له علاقة توازن بين المقاطع الأخرى في نفس المتتالية، وكل نبر لكلمة يفترض فيه أن يكون مساويا لنبر كلمة أخرى، وكذلك، فإن المقطع غير المنبور يساوي المقطع غير المنبور، والطويل عروضيا يساوي الطويل، والقصير يساوي القصير، وحدود الكلمة تساوي حدود الكلمة، وغياب الحدود يساوي غياب الحدود، وغياب الوقف يساوي غياب الوقف. فالمقاطع تحولت إلى وحدات قياس، ونفس الشيء تحولت إليه أجزاء المقاطع وأنواع النبر".[344]

ويتمثل التوازي في الديوان الشعري بكثرة على مستوى الصوتي والصرفي، ويقل كثيرا على مستوى التركيبي كما نلاحظ ذلك في هذه الأسطر الشعرية المتوازية:

انهيار صومعه

احتفال توأمه

مورسية والبوسنه

.

وليد بوسنه

حفيد مورسيه

سليل معلمه

قتيل شرذمه

ويلاحظ أن معظم قصائد الديوان الشعري، على مستوى التركيب البنائي، غنائية وجدانية قائمة على التذويت والوصف والتشخيص، بيد أن ثمة قصائد قصصية سردية، مثل: هذه القصيدة التي تحوي الحدث السردي والصراع والفضاء والشخصيات والصيغة الحوارية:

ذات منام

لا أتذكر، من زارني

ذات منام

ولكني،أتذكر كيف كان...

[344] - R.Jakobson: **Essais de linguistique générale**, Paris, Minuit, 1963, p.220 ;

كان يؤوساً، جهوما

يترف همًّا

ينفث حمى،أحرف

حامية، متمردة

على الطين الأشقر

.

قال لي:

وهو عبوس قنوط

الطين الأشقر

يمتص الأسمر

يمتص الأحمر

يمتص اليابس والأخضر

قلت: كيف هذا؟

قال:

قطف العمائم

عولم القبعات

عولم "كوكا"

ذالك المشروب الأسود

الغازي

المدجج بالدولار

غزا بلاد السند والهند

فتح بلاد الذب الأسود

اكتسح البحار

وما فوق البحار

سألت:

وماذا؟

لو عولم "الكوكايين"

أجاب مترعجا:

إنها العولمة الكارثة

إن عولم المسحوق الأبيض

الساحق

يحترق الذهب الأزرق

تختنق الأنغام

تحتضر الألوان

ينسحق الأفق الأبلق

تنكسر الأصلاب

تندحر الترائب

ويعود الطين

إلى بطن الطين

زد على ذلك، فقصائد الشاعر تجمع بين نصوص مقطعية ونصوص نثرية وقصائد شعرية بسيطة غير مركبة ولا متعددة الأغراض، مثل قصائد الشعر القديم أو قصائد الإحيائيين. بيد أن قصائده العرشية تخضع لثلاثية: الابتداء(المطلع)، وحسن التخلص(الاستطراد)، والاختتام(المقطع). ويعني هذا أن قصائد الديوان موحدة ومستقلة بموضوع دلالي وموضوعاتي واحد، ويترتب عن هذا وجود وحدة موضوعية وعضوية، بالإضافة إلى وجود خاصية الاتساق اللغوي والانسجام الذهني.

❑المستـــــــوى الأسلـــــوبي:

يوظف الشاعر سعيد الجراري في ديوانه الشعري مجموعة من الأساليب الإنشائية الموحية القائمة على التضمين والشاعرية، سواء أكانت هذه الأساليب الإنشائية طلبية أم غير طلبية. ومن بين هذه الصيغ الأسلوبية نجد التعجب:

عجبا لمن جحد الجوار ومارعى

ذمم الأخوة ثم أصبح ينـــــــــــــذل

عجبا!! فكيف تجاهل الكرم الوفيــ

ر وصـــــــــار يشعل فتنة ويضلل

ونجد كذلك صيغة القسم لتأكيد ثبات الموقف والعزيمة:

قسمــــــــــــــا برب العالمين وعونه

سنظل نحفظ عهدها ونواصل

ونواجه الأعداء حـــــيث توجهوا

بعزيمة الأبطـــــــــال حين نقاتل

ونظل نحفـــــــــــــــــظ عاهلنا كما

أمر الإله فـــــــلا نخون ونخذل

وثمة أسلوب الشرط الجزائي كما في هذا البيت الشعري:

فإذا المعمر لا يطيق إقامـــــــــــــــــة

ببـــلادنا وإذا به متخـــــــــــــــاذل

وهناك أيضا أسلوب النفي لخلق مطابقة سلبية:

فسار إلى العيون بلا سلاح

كما أمر الإمام مشى الحشود

فلم يجد المعمـــــــــــــر أي بد

سوى جمع الرحيل ولا يعود

ويتم توظيف أسلوب النداء أيضا لتحقيق خاصية الإبلاغ والتواصل بين المرسل والمرسل إليه أو بين المنادي والمنادى عليه، وذلك في سياق الدعاء للممدوح:



فيا ملك البلاد رعاك ربـــــــي

ودام علاك والعمر المديد

إلى قمم السعادة سر عزيزا

ومنتصرا يحالفك الســـــداد

ويا وطن الأباة فذاك شعب

يقوده للعلا الحسن المجيد

ويوظف الشاعر الأمر للدعاء للممدوح بالسداد والنصر والظفر والحفظ كما في هذا البيت الشعري:

فيارب سدد خطــــــــــــــاه وأمره

ويا ربنا انصر سليل الأمـــــــــــــــــاجد

وهناك الاستفهام التعييني كما في هذه الأسطر الشعرية، والذي يراد منه التوسل والاستعطاف والرجاء، والرغبة في تحقيق الوصال بدل الفصال والبين والهجر:

أين مني؟

ذاك الوصال الجميل؟

يا زهوري

يا منيتي

يا رجائي

أين مني

ذاك الجمال الأصيل؟

أين مني؟

ياحُلوتي

يا ضيائي





وثمة أساليب إنشائية أخرى طلبية وغير طلبية تساهم في خلق الوظيفة الشعرية رسالة وتنويعا، وتحقيق الإيحاء والتضمين قصد تفادي التقرير والتعيين والمباشرة.

❑ المســــتوى البلاغـــــي:

يعتمد الشاعر سعيد الجراري في ديوانه الشعري على مجموعة من الصور البلاغية والفنية كصورة المشابهة القائمة على عنصر التشبيه، والذي من بين وظائفه البيان والتوضيح والتصوير كهذا التشبيه الموجود في هذه الأبيات الشعرية:

أنوار طلعته كالشمس إذ طلعت
تحيي المرابع من بعد وعن كثب
أو كالهلال بدت أنواره سطعت
فوق الهضاب سناه غير محتجب

ويستعمل الشاعر أيضا الاستعارة المجازية تصريحا أو تكنية، تشخيصا أو أنسنة كما في هذه الأبيات الشعرية:

هو الهمام الذي يحمي حمى وطن
أرجاؤه انعتقت من غي مغتصب
يعلي المفاخر في حزم وفي ثقة
جلـــت عزائمه بالعلـــــــــم والأدب
يبني لنا وطنا بالعلم في زمـــــن
تسمو البلاد وتجني حسن مكتسب
أعلامنا رفعت في الجو زاهية
جذلانة رفرفت في الأفق والشهـــــب





كما يشغل الكناية الدالة عن الموصوف، فالحسن المشار إليه في البيت كناية عن ملك المغرب:

موحد شملنا الحسن المجيد

إمام بـــــــــــــلادنا الملك الرشيد

ويوظف الشاعر كذلك المجاز العقلي القائم على العلاقة السببية، حيث أسند فعل بناء البلاد إلى غير صاحبه الحقيقي، وذلك من باب المجاز العقلي ليس إلا كما يظهر ذلك جليا في هذا البيت الشعري:

يبني لنا وطنا بالعلم في زمـــــن

تسمو البلاد وتجني حسن مكتسب

ويشغل الشاعر المجاز المرسل المبني على العلاقة الجزئية (الإبهام دال على الإنسان عامة):

كل قطعان الحي تثغو

إذا الإبهام

حك سبابة البذل حكا

والرؤوس الجوفاء

تنقاد كالقطعان

للوهم المعشب

للسراب



ويستعمل الشاعر أيضا رموزا موحية سواء أكانت رموزا دينية (**مثل الرميم. مثل أصحاب الكهف، أولى الرقيم**)، أم رموزا طبيعية (الليل، والنور، والصباح...)، أم رموزا صوفية عرفانية كما في هذين المقطعين الشعريين:

رحيق الليالي

ينير الحنايا

ينساب في الأعماق

جمرا من الأشواق

حنينا إلى

حضرة العاشقين

حيث الهوى أنوار

إشعاعه مِدرار

يداوي فؤاداً

به الوجد طار

..

يامالك الأسرار

يسِّر لي الأسفار

سبيلاً إلى

روضة العارفين

في حضنها أرتاح

من شرٍّ ما يجتاح

ويعمي البصائر

ويدمي الضمائر



كما أن ثمة رموزا مكانية (مورسية/ الأندلس...)، وهناك أيضا رموز أدبية وتاريخية(أبو البقاء الرندي):

انهيار صومعه

احتفال توأمه

مورسية والبوسنه

....

وليد بوسنه

حفيد مورسيه

سليل معلمه

قتيل شرذمه

منذ أبي البقاء الرندي

حتى أبي الفناء البوسني

خمسمائة عام

من طوفان رنده

إلى إعصار بوسنه

كما طعم الشاعر قصائده الشعرية بمجموعة من المحسنات البديعية العفوية الوظيفية كالطباق الموجب: الليل والنهار لتأكيد جدلية الظلمة والنور:

ينمحي ليل الناس

عند الصباح

يحتوي جنحُ الليل

صُبح الجريح

يختفي فجري

كلما همت فيها



أهتدي بالنور الَّذي

في هواها

ووظف الشاعر كذلك خاصية المقابلة للإحالة على جدلية الصراع بين الصليبية والإسلام:

قرع الناقوس

صمت المؤذن

صعد الصليب

طمس الفانوس

كما وظف الشاعر سعيد الجراري محسن الجناس الناقص لخلق نوع من التوازي الصوتي والدلالي:

ورد ذوى

علج غوى

عرض هوى

وعليه، فالصور الشعرية التي وظفها الشاعر في ديوانه صور فنية لم تخرج عن صورة الرؤية وصورة الوثيقة المرتبطتين بالذاكرة التراثية والحس المرجعي والبيئة المألوفة والعالم المادي الذي يحيط بالشاعر. و لم تنتقل هذه الصور البلاغية كذلك فنيا وجماليا إلى ما يسمى في النقد الحديث بالصورة الرؤيا القائمة على الاندهاش والخرق والجنون والانكسار والحداثة والتحول والمواجهة والـتأسيس كما نجد ذلك في شعرنا الانزياحي المعاصر عند أدونيس، وعبد الوهاب البياتي، وخليل حاوي، والماغوط، وأنسي الحاج، ومحمد بنيس... بل كانت صور الديوان حسية الطابع، وواقعية المقصد، ومألوفة الملمح، وتراثية المرجع. ويعني هذا أن الشاعر لا يستعمل صورا شعرية مجردة تتسم بخاصية الغموض والإبهام والانزياح الخارق، بل يقف عند صور شعرية مادية محسوسة تتأرجح بين التعيين والتضمين أو التقرير والإيحاء. كما يستوحي صورا شعرية مستهلكة في الشعر العربي القديم عن طريق المعارضة والتناص والاستدعاء والتضمين والاقتباس...



❑المستوى التناصـــــــي:

يلتجئ الشاعر سعيد الجراري إلى خاصية التناص في بناء قصائده الشعرية، والتناص عند مشيل أريفي هو:" مجموعة من النصوص تدخل في علاقة مع نص معين....وأقصى حالاته، بدون شك، المعارضة".[345]

ومن هنا، يمكن الحديث عن كثير من المستنسخات التناصية في هذا الديوان الشعري سواء أكانت صوتية إيقاعية أم تركيبية أم دلالية أم معرفية ثقافية.

ومن هذه المستنسخات نستدعي الإحالات الدينية(الإشارة إلى طوفان نوح وقصة أصحاب الكهف):

مركبي في أحشاء
بحر الركام
يرتدي بُرْدَ الليل
مثل الرميم.
مثل أصحاب الكهف
أولى الرقيم

ويمكن لنا أيضا أن نعد قصيدة أبي تمام البائية في فتح عمورية:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

بمثابة طرس ومرجع وصدى تناصي لقصيدة سعيد الجراري " **أنوار طلعت كالشمس إذ طلعت**":

سبط الرسول رفيع الأصل و الحسب
تعلو مناقبه شوطا عن السحب

[345] Catherine Kerbrat – Orecchioni: **la Connotation**, paris, P.U.L, 1977, p: 130 ;

ويمكن اعتبار قصيدة الخنساء السينية مرجعا وصدى لسينية الجراري، حيث تقول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

يؤرقني التذكر حين أمسي
فأصبح قد بليت بفرط نكس

بينما الشاعر سعيد الجراري يقول في قصيدته السينية من ديوانه الشعري:

غابت شموس الهدى عن قلب منغمس
في حضن ساحرة بالأعين النعس
تسقيه من جفنها سحرا ومن كأسها
سكرا يغيبه عن وعيه الأخـــــرس
ليلاه تأسره باللمس والرشـــــــــــف
والكأس تحشره في الرجس والدنس
يفني لياليه في سكر وفي سفـــه
لا يستفيق ولا يصحو من الهـــــــوس

وتعد قصيدة حسان بن ثابت الهمزية في مدح الرسول (صلعم) مرجعا متناصا لهمزية الشاعر:

عدمنا خيلنا! إن لم تروها
تثير النقع، موعدها كداء !

يقول الشاعر سعيد الجراري في همزيته في مدح الملك صاحب العرش:

سلوا وطن العلا لمن اللّواء؟
تعانقه و تحرســــه السماء



و ربما تأثرت ميمية الشاعر في مدح الإمام:

أنت الإمام بحبل الله معتصـــــــــــمُ
في كل أمر عظيم،أنت معتـــزمُ

بقصيدة أحمد شوقي في مدح الرسول(صلعم)، والتي مطلعها:

ريم على القاع بين البان والعلم
أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

أو قد تكون قد تأثرت أيضا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بقصيدة البوصيري الميمية في مدح خير البرية:

محمد سيد الكونين والثقلين والفريقيـــن من عرب ومـــــــــــن عجم
هو الحبيب الذي ترجى شفاعته لكل هول منم الأهوال مقتحـــــم
فاق النبيين في خلق وفي خلـــق ولم يدانـــوه في علـــم ولا كرم
فمبلغ العلـــــــــــــــم فيه أنه بشر وأنه خير خـــــــــلق الله كلهـــم
دعني ووصفي آيات له ظهرت ظهور نار القرى ليلا على علم

وهناك أيضا تأثر واضح بقصيدة جبران خليل جبران" **المواكب**" كما في قصيدة:" **زورقي في جمر الرجاء غريق**":

ليس في سرِّ الزهر
زورٌ أو حَيْفٌ
أو تزويق
من خداعٍ وَزَيْف.



كما تتناص قصيدة:" **الطين الأشقر**" لسعيد الجراري مع قصيدة:"**الطين**" للشاعر اللبناني إيليا أبي ماضي:

نسي الطين ساعة أنه طين فصال في التيه وعربد

كما تتناص قصيدة:" **رقصة الموت**" لسعيد الجراري مع قصيدة أبي البقاء الرندي:

لكل شيء إذا تـــــــــــــــــــم نقصان فلا يغر بطيب العيش إنسان
هي الأمور كما شاهدتها دول من سره زمن ساءته أزمان

هذا، ويقول الشاعر سعيد الجراري في داليته في مدح الملك صاحب العرش معارضا دالية المتنبي في مدح سيف الدولة:

إذا ما عظيم الشأن رام المحامدا
خطا نحوها خطوا حثيثا مسددا

ويقول المتنبي:

لكل امرئ، من دهره، ماتعودا
وعادة سيف الدولة الطعن في العدا

ويعارض الشاعر سعيد الجراري في رائيته المدحية أو العرشية قصيدة أبي فراس الحمداني:

عم فضل الله واستحكم النصـــــــــــــــــــر
وهذا أوان العيد فليهنأ الحـــــــــــــــــــر



ويقول الشاعر العباسي أبو فراس مستعطفا سيف الدولة:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

أما الهوى نهي عليك، ولا أمـــــــــر

وقد تأثر الشاعر كذلك في داليته في وصف مدينته: " **الناظور**" بدالية ابن الرومي في رثاء ابنه الأوسط أيما تأثر على مستوى القوافي والمعاني، وذلك على الرغم من تغير المعنى والغرض:

يا سائلا عن رُبى الناظور جُل تجد

أخبار من وهبوا الأرواح للبلـــــــــد

ويقول ابن الرومي راثيا واسطة العقد:

بكاؤكما يشفي، وإن كان لا يجدي

فجودا، فقد أودى نظيركما عندي!

ويعني كل هذا أن قصائد الشاعر سواء أكانت ذاتية وجدانية أم قصائد مدحية عرشية مبنية على الذاكرة التراثية، ومحاكاة الصورة المرجعية، مع تشغيل آليات الاستيحاء كالتناص و التضمين والاستحضار والاقتباس...

❑ **المستوى التـــــــداولي**:

نلاحظ على مستوى التداول أن ثمة أنواعا ثلاثة من المقصدية [346] في الديوان: **مقصدية التحسين** كما في قصائد العرشيات، حيث نجد الشاعر يشيد بالممدوح ثناء وتبجيلا وتعظيما وتنويها، **ومقصدية المطابقة** وأسميها كذلك **مقصدية التذويت،** والتي تتجلى في قصائد الذات والوجدان، حيث يهدف الشاعر إلى رياضة الخواطر والملح، واكتساب البراعة في وصف الشيء ومحاكاته. أما **مقصدية التقبيح** في

---

[346]– نقلا عن جابر عصفور: **الصورة الفنية**، دار المعارف، القاهرة، مصر، بدون تاريخ للطبعة، ص:034؛

الديوان، فتظهر في قصيدة: " **أطفال العامرية**"، حيث يندد الشاعر بسلوك الأعداء الذين سفكوا أرواح الصغار ظلما وبطشا وعدوانا، فيقبح تصرفاتهم المشينة المتقززة، والتي تتنافى في عمومها مع قيم الحضارة الإنسانية:

أين السلام، الذي قالـــــوا: بأنهـــــم
لبوا نداه؟...فهل، بالحرب والشغب؟
أين الحقوق، التي للناس• في خُطَبٍ
تتلى مرارا؟...فهل باللغو والكـــــذب؟...
في العامرية، أطفال،عظامهــــــــــــــم،
صارت رمادا... كفعل النار في الحطب
ماوزرهم؟.حين ماتوا في ملاجئهم،
قصفا، وحرقا، بلا ذنب، ولا سبــــــــــب
هلا رحمتم نساء،ما لهن سوى،
رعي الصغار،ومسح الدمع و الكُرَبِ.

وإذا تمثلنا آراء رومان جاكبسون، فالديوان يحمل في طياته وظيفة تعبيرية انفعالية تتضح ذلك بكل جلاء في قصائد الذات والوجدان، ووظيفة مرجعية تتعلق بمدح الممدوح والإشادة بمنجزاته الخارقة.
وعليه، فقد التجأ الشاعر إلى مجموعة من المبادئ التداولية بغية التأثير على القارئ المتقبل، وإقناعه ذهنيا ووجدانيا وحركيا. لذا، وظف الشاعر مجموعة من صور التشبيه والاستعارة الواضحة والقريبة والمألوفة، فلم يوغل في التجريد والغموض والإبهام والالتباس. ويعني هذا أن الشاعر أخذ **بمبدإ التعاون** التداولي، مع احترم عقدة التواصل بينه وبين المتلقي، وذلك عبر تمثل مجموعة من القواعد التداولية كقانون الصدق، وقانون الاستقصاء(الكمية)....
وعليه، فلقد اختار الشاعر مبدأ الصدق، فرفض كما قلنا سابقا الإحالة والتناقض والتدافع، فاختار الحقيقة والتعيين والصدق والقرب من الذات والممدوح تعبيرا واسترسالا. أما الصفات الخارقة والكاذبة التي أسبغها الشاعر على الممدوح فلا تخرج عن الاختلاق الإمكاني. ويعني أن أصدق الشعر كما قال أفلاطون أكذبه.
كما يتمثل الشاعر قانون الاستقصاء أو قانون الكمية في قصائد العرشيات، وذلك عبر الاستقصاء

والاستقراء والاستطراد، وتقديم معلومات وافية وكافية عن الممدوح، مع رصد أعماله، وذكر منجزاته وأعماله الخارقة بأسلوب تصويري واضح يجمع بين التعيين والتضمين. ويسمى هذا بالمحاكاة التامة في الوصف، أي:" استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف... وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكى(المحكي) وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها".[347]

ويقول ديكرو Ducrot في هذا السياق بأن هذا القانون:" يحتم على المتكلم أن يعطي، على الموضوع المتحدث عنه، المعلومات الأساسية التي يمتلكها والتي من شأنها أن تفيد المخاطب".[348]

هذا، ويستعمل الشاعر سعيد الجراري مجموعة من الضمائر تنويعا وتداولا والتفاتا، كالانتقال من ضمير التكلم (الحضور) في قصائد الذات والوجدان إلى ضمير الخطاب والغياب كما في قصيدة" **شراع فوق حوض الجزيرة**" ومجموعة من قصائد العرشيات. ويعني هذا أن الديوان مبني على ثنائية الذات والآخر إبلاغا وتواصلا.

ب- مرحلـــــة التركيـــــــــــب:

ينتهي التحليل السيميائي كما هو معهود دائما باستقراء النتائج الكلية، وتحديد القوانين الوصفية لعملية التحليل والتشريح والتفكيك. وغالبا ما تكون نتائج التركيب بمثابة خلاصات واستنتاجات تنصب على قراءة الشكل وانبثاق المعنى، وتفسير آليات العمل التي تحكمت في توليد النص على مستوى العمق، وتشكيله على مستوى السطح، وبنائه على مستوى التمظهر النصي.

نتائـــــج القـــــــراءة:

يقوم ديوان سعيد الجراري:" **من بروج الذاكرة**" على الجمع بين قصائد الذات والوطن، والجمع بين قصائد عمودية خليلية وقصائد الأشطر والأسطر الشعرية انطلاقا وتحررا.

وقد لاحظنا أن الشاعر ينوع من تيماته الموضوعاتية وحقوله الدلالية والمعجمية، والتي تتأرجح في الغالب الأعم بين المعجم الرومانسي ومعجم المدح. كما يجمع الشاعر بين خاصية التقليد (قصائد المدح)

---

[347]- حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص:932؛

[348] - O.Ducrot: **Dire ne pas dire**, Herman, paris, 1972, p134 ;



والتجديد (قصائد الشعر الحر والمنطلق). ويزاوج الشاعر كذلك بين قصائد غنائية وقصائد قصصية سردية، بيد أن القصائد الغنائية هي الأكثر تواترا وترددا في الديوان.

أضف إلى ذلك، فلقد استطاع الشاعر أن يتحكم في لغة الأصوات تشكيلا وبناء ومماثلة ومعادلة، و استطاع كذلك أن ينوع على مستوى الإيقاع الخارجي والداخلي وزنا وتقفية وتصريعا.

كما استعمل الشاعر في ديوانه الشعري تراكيب وأساليب وجمل تنتقل بين الثبات والحركية، وتتأرجح بين التعيين والتضمين. علاوة على توظيفه لصور بلاغية موحية، بيد أنها قريبة التناول والألفة على مستوى التقبل والتلقي.

وفي الأخير، يمكن القول بأن ديوان شعر سعيد الجراري، وذلك على مستوى البناء والتشكيل وهندسة الإيقاع، يتموقع بين شعر الوثيقة وشعر الرؤية. كما يحمل في طياته جدلية الماضي والحاضر، وثنائية السعادة والشقاء. وبالتالي، فهو يتضمن على مستوى الدلالة الكلية والعامة رؤيتين متداخلتين إلى العالم، وهما: الرؤية الذاتية الوجدانية (قصائد الذات والرومانسية) والرؤية الوطنية (قصائد المدح وشعر العرشيات).





الفصل الرابع عشر

سيميائيـــــــة خطاب الهجـــــــرة والعودة

(الهجرة المغربية نموذجا)



❑ سيميائية الأرقـــــــــــام:

يبلغ عدد المهاجرين المغاربة بالخارج أربعة مليون نسمة، وذلك بنسبة 92٪ من ساكنة المغرب. وأكبر نسبة من المهاجرين المغاربة يوجدون بدول الاتحاد الأوروبي بنسبة 4544٪، وخاصة في هولندة، وبلجيكا، وإسبانيا، وفرنسا، وألمانيا، وإيطاليا، وبنسبة قليلة في بريطانيا والبرتغال وأندورا وبعض الدول الأوربية الشرقية كاليونان والنمسا مثلا. وأغلب المهاجرين المغاربة في أوروبا من أصول أمازيغية، فقد تركوا وطنهم بسبب الافتقار الذاتي والموضوعي بحثا عن الإصلاح والتحسين. أضف إلى ذلك أن هناك مهاجرين آخرين بدول الخليج العربي بنسبة 346٪ والولايات المتحدة الأمريكية بنسبة 341٪.[349]

وعليه، سنتكئ في هذه الورقة على تفكيك دوال السيميائيات الاجتماعية والثقافية، وذلك بالتركيز على خطاب الهجرة والعودة، ومحاولة تركيب هذه الدوال الرمزية تأويلا وقراءة واستنتاجا. مع العلم أن السيميائيات لا تكتفي بدراسة أنظمة التواصل، واستخلاص البنى العميقة للخطابات والأجناس الأدبية وغير الأدبية، والبحث عن دلالات الأنساق والشفرات اللغوية وغير اللغوية فقط،بل هي كذلك تدرس التجارب الإنسانية الاجتماعية والثقافية والفنية والجمالية، وذلك باعتبارها علامات وأرقاما ورموزا وأيقونات وإشارات فردية أو جماعية تفكيكا وتركيبا. ويعني هذا أنه يمكن دراسة كل الأنشطة البشرية والإنسانية سواء أكان نشاطا اقتصاديا أم اجتماعيا أم دينيا أم علميا أم أدبيا أم فنيا أم سياسيا...الخ. ومن ثم، فالكون كله علامات سيميائية دالة ومعبرة، تحمل في حضنها دلالات ورسائل ومقاصد وحمولات قضوية[350].

ومن ثم، فالسيميائيات ترد على:" شكل مقترحات تخص الوجود والإنسان وأفعاله وأشكال إنتاجه للمعنى"[351]، أو كما يقول فرديناند دوسوسير Ferdinand De Saussure في هذا الصدد بأن السيميائيات عبارة عن:" علم يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية"[352].

349- عبد اللطيف حسني وآخرون: **حالة المغرب 2119- 2191م**، منشورات وجهة نظر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2393م، ص:922؛

350- انظر: د. عبد المجيد العابد: (السيميائيات: الجذور والامتدادات)، **جريدة المنعطف الثقافي**، المغرب، السبت/ الأحد 21-22 يوليوز 2393م، ص:5؛

351- د. سعيد بنكراد: **السيميائيات السردية**، منشورات الزمن، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2339م، ص:2؛

352 - Ferdinand De Saussure: **Cours de linguistique générale**.Ed.Payot, Paris, 1985, p: 53 ;

هذا، ولقد ارتأينا في موضوعنا هذا أن ندرس سيميائيا مجموعة من الاستجوابات والاستبيانات والملفوظات النصية والحوارية التي أدلى بها مجموعة من المهاجرين الذكور والإناث بإسبانيا تعبر بكل وضوح وجلاء عن جدلية الهجرة والعودة. وقد استقينا فعلا هذه الاستجوابات من كتاب ميداني تطبيقي جماعي أشرفت على إنجازه الباحثة الإسبانية الدكتورة خايما مارتين مونيوث Gema Martin Munoz، وذلك عبر استجواب عينة من المهاجرين المغاربة داخل مدن إسبانيا، وكان تحت عنوان "**الإسلام والمسلمون في إسبانيا/ Marroquies en Espana: Estudio sobre su integration**"[353].

ونحن في هذه الدراسة سنعيد قراءة هذه الاستجوابات تفكيكا وتركيبا عن طريق تأويلها علاماتيا، وذلك باستنطاق الدوال الاجتماعية والثقافية التي تحدد خطاب الهجرة والعودة في منظور المهاجرين المغاربة بإسبانيا.

إذاً، ماهي المعاني التي تنبثق عنها علامات الهجرة والعودة عبر هذه الاستجوابات والملفوظات الحوارية والنصية؟ وماهي البنى والدلالات والوظائف التي تتحكم في خطاب الهجرة والعودة تشفيرا وتفكيكا؟ وماهي الدلالات السيميائية الثقافية والاجتماعية لجدلية الهجرة والعودة؟ تلكم هي الأسئلة التي سوف نحاول رصدها في هذه الدراسة السيميائية الوصفية التأويلية.

❑ المفـــــــــهوم السيميائي للهجـــــــرة:

من يتأمل معجم " **لسان العرب**" لابن منظور في باب " **هجر**"، فإنه سيجد مجموعة من الدلالات اللغوية الاشتقاقية. فكلمة هجر أو الهجر: "ضد الوصل. هجره يهجره هجرا وهجرانا: صرمه، وهما يهتجران ويتهاجران، والاسم الهجرة. وفي الحديث: لا هجرة بعد ثلاث... هجرت الشيء هجرا إذا تركته وأغفلته.... والهجرة: الخروج من أرض إلى أرض. والمهاجرون: الذين ذهبوا مع النبي(صلعم). وتهجر فلان أي تشبه بالمهاجرين. وقال عمر بن الخطاب(ض): هاجروا ولا تهجروا؛ قال أبوعبيد: يقول أخلصوا الهجرة لله، ولا تشبهوا بالمهاجرين على غير صحة منكم، فهذا هو التهجر... وأصل المهاجرة عند العرب خروج البدوي من باديته إلى المدن؛ يقال: هاجر الرجل إذا فعل ذلك؛ وكذلك كل مخل بمسكنه منتقل إلى قوم آخرين بسكناه، فقد هجر قومه. وسمي المهاجرون مهاجرين لأنهم تركوا ديارهم

---

[353]– خايما مارتين مونيوث: **الإسلام والمسلمون في إسبانيا**، ترجمة: الدكتورة كنزة الغالي، منشورات الزمن، الرباط، سلسلة ضفاف،الكتاب 99، الطبعة الأولى سنة 2335م، صص:52-923؛

ومساكنهم التي نشأوا بها لله، ولحقوا بدار ليس لهم بها أهل ولا مال حين هاجروا إلى المدينة؛ فكل من فارق بلده من بدوي أو حضري أو سكن بلدا آخر، فهو مهاجر، والاسم منه الهجرة."[354]

أما إذا تصفحنا كلمة " **هجر**" في المعاجم الأجنبية، فسنجد كلمة **Immigrer/Immigration** بمعنى الهجرة والمهجر والمهاجرة، والتروح عن الوطن، ودخل مهجرا، والإنسان مهاجر ونازح.

ويتبين لنا من كل هذه الدلالات اللغوية والقاموسية والمعجمية أن كلمة (**الهجرة**) تحيل على الأقطاب الدلالية الأساسية (noyau sémikue) التالية: حقل الاغتراب، وحقل الحركة، وحقل المكان. ويستقطب كل حقل دلالي مجموعة من السيمات sèmes سواء أكانت سيمات نووية sèmes nucléaires أم سيمات سياقية sèmes contedtuels أو ليكسيمات Ledèmes.

فلكسيمات حقل "**الاغتراب**"، هي: فارق، وهاجر، وهجر، وقطع الوصل وصرمه، والبعد والنأي، والترك والإعراض والإغفال، وترك ما يلزمك تعاهده، والاعتزال والغياب...

ومن لكسيمات حقل " **الحركة**": الخروج والانتقال والإخلاء والهجرة، وترك الديار، والالتحاق، وهجرة القوم،.....

أما لكسيمات قطب " **المكان**" فتتمثل في مجموعة من الوحدات الدلالية والعبارات السياقية: الخروج من أرض إلى أرض، أو خروج البدوي من باديته إلى المدن، وإخلاء المسكن، والانتقال إلى قوم آخرين بسكناه، وترك الديار والمساكن التي نشأوا بها لله، والالتحاق بدار ليس لهم بها أهل ولا مال... كل من فارق بلده من بدوي أو حضري أو سكن بلدا آخر...

ويتمثل التشاكل ل سيميول وجي Esotopie Sémiologikue عبر هذه الحقول المعجمية الثلاثة في ثنائية: الانفصال والمكان. ويعني هذا أن الهجرة هي انفصال الفاعل الإجرائي عن الموضوع المكاني الأصل بعد مرحلة الاتصال.

ويمكن تشخيص هذه التجربة الإنسانية في معادلة سيميائية منطقية مجردة يمكن حصرها في الحالات والتحولات السيميائية التالية، مع العلم أن علامة الاتصال هي ٨، وعلامة الانفصال هي: ٧، وعلامة التحول هي: ←:

[ف.ج (الفاعل الإنجازي) ٨ مو (المكان) ← ف.ج ٧ مو](مكان الإساءة والافتقار والانحطاط)

---

[354]- ابن منظور: **لسان العرب**، ضبط وتعليق: د.خالد رشيد القاضي، الجزء الخامس عشر، دار صبح وإديسوفت، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2333م، ص:25-09؛

[ف.ج (الفاعل الإنجازي) ٧ مو (المكان) ← ف.ج ٨ مو](مكان الإصلاح والتحسن)

يتضح لنا مما سبق ذكره أن الفاعل الإنجازي يقوم ببرنامجين إجرائيين متقابلين ومختلفين، فالأول مرتبط بمكان الإساءة والافتقار والاضطراب والانحطاط، والذي يستوجب سيميائيا الانتقال من وضعية افتتاحية سلبية (الافتقار) إلى وضعية ممكنة إيجابية وسيطية (الهجرة والارتحال). ويعني هذا أن الفاعل الإنجازي بعد أن كان متصلا بموضوع الرغبة (المكان الحميمي أو مكان الأنس أو مكان العائلة أو مسقط رأسه)، سيتحول فعله إلى انفصال عن موضوع الرغبة(الخروج من أرض إلى أرض).

بيد أنه في برنامج مكان الإصلاح والتحسين، سينتقل الفاعل الإنجازي من مكان كان منفصلا عنه في السابق ليتصل به في الحاضر إصلاحا لافتقاره، وتحسينا لوضعية انحطاطه إذا أردنا استثمار مفاهيم كلود بريموند C.Bremond في هذا الصدد.[355]

ويعني هذا أن هناك مسارين في هاتين التجربتين الإنسانيتين: مسار الانحطاط ومسار التحسين. ويعني هذا التوجه السيميائي أن ثمة تحولات على مستوى القيم الاجتماعية والأنطولوجية (الوجودية)، إذ يلاحظ خلل أو افتقار أو اضطراب على مستوى علاقة الذات بالمكان، ولا يتم إصلاح هذا الافتقار إلا بالانفصال عنه، واستبداله بعوالم أخرى ممكنة تحقق له السعادة والاستقرار والتحسن.

❑ المكونات السيميائية لخطاب الهجرة:

يرتكز خطاب الهجرة سرديا على أربع محطات تشكل النسق السيميائي لمجموعة من الاستجوابات النصية مع مجموعة من المهاجرين المغاربة في إسبانيا[356]. وهذه المحطات الأساسية هي: التحفيز، والتأهيل، والإنجاز، والتقويم.

فعلى مستوى التحفيز، نجد مجموعة من المحفزات الذاتية والموضوعية التي تحفز الذات البطلة على إنجاز فعل الهجرة والاغتراب والانفصال عن المكان الأصل، وتتمثل تلك المحفزات في الدوافع التالية:

* التخلص من التقاليد البالية الموروثة، والهروب من البادية إلى فضاء المدينة والمدنية. ومن هنا، تقول شابة مغربية في هذا الصدد:" **أخواي لا يتفهامان مع أبي... ربما أبي لا يعجبه ما يقومون به،**

---

[355]– د. حميد لحميداني: **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9669م، ص:19؛

[356]– انظر: خايما مارتين مونيوث: **الإسلام والمسلمون في إسبانيا**، ترجمة: الدكتورة كنزة الغالي، منشورات الزمن، الرباط، سلسلة ضفاف،الكتاب 99، الطبعة الأولى سنة 2335م؛

ويتخاصم معهم:"لا يجب عليك أن تفعل كذا، أنت لا تعرف شيئا!"، وربما يقفز أحدهم، ويقول له: وأنت ماذا تعرف، لقد تجاوزنا المرحلة التقليدية، أنت الآن في المدينة وليس في البادية"[357].

* البحث عن الحرية وتأمين العيش الكريم، وفي هذا الإطار يقول أحد التجار من الناظور في مدينة خيرونا: " **لقد اتخذت قرار الهجرة منذ سن مبكرة، كنت أحلم بذلك كل ليلة قبل أن أنام. هاجرت كما يمكن لكل إنسان أن يهاجر، الحركة شيء لصيق بالإنسان منذ ولادته(...) هاجرت بحثا عن عيش أحسن، كنت أريد أن أربي أبنائي تربية حسنة وأوفر لهم ظروفا أفضل، كنت أريد أن ألبس أحسن، ولكن أهم شيء كان بالنسبة لي هو أن أكون حرا، في تفكيري وفي حركتي، كنت أحس في المغرب كأنني طائر سجين، فقررت أن أهاجر".**

* عدم الرضى عن النظام السياسي، بالإضافة إلى فقدان العدالة الاجتماعية، وانعدام فرص الشغل. وفي هذا السياق يقول أحد الرجال المهاجرين المغاربة: " **يبدو الأمر معتادا بعض الشيء، لكن النظام السياسي هنا مميز، رغم أنني أرى أن هناك أيضا أناسا يتأففون ويحتجون، إلا أن الوضع أحسن بكثير مما هو عليه الأمر عندنا(....) التفاصيل متعددة، مثلا بالنسبة للحقوق، للعمل، شيء كثير... بلدي بلد غني. لكن الأسوأ هو في عملية عدم التوازن وعدم المساواة في الحظوظ، والتوزيع غير العاقل لخيرات البلاد... أسوأ شيء عندنا."**

* انعدام حقوق الإنسان، وغياب المواطنة الحقيقية في البلد الأصل، وفي هذا الإطار يقول أحد الطلبة المغاربة المهاجرين: **"عموما، تبقى لإسبانيا تلك الصورة الإيجابية إلى حد ما... كنت أحس في المغرب بالاختناق، وأن هناك شيئا يحبس أنفاسي، ولا يدعني أتنفس بحرية، عكس ما في الضفة الأخرى من حرية وحقوق وعمل، سيارات ومال، منازل وأشياء أخرى...أنت لا تحس في المغرب بأنك مواطن، بلد لا يعترف بمواطنيه وساكنيه وأبنائه، تأتي عليك لحظات تحس أنك تعطي كل شيء لهذا الوطن مقابل لاشيء، تغامر بحياتك لتموت غرقا في أحد قوارب الموت، أحسن، بالنسبة لهم، لأنه تم التخلص من أحدهم**

زد على ذلك، يقول شاب مغربي مهاجر في أحد استجواباته:" **ماذا أعطاني هذا المغرب؟ لقد دمر حياتي وسلبني كل شيء.هنا على الأقل احترموني ووفروا لي كل شيء".**

---

[357]– خايما مارتين مونيوث: الإسلام والمسلمون في إسبانيا،ص:52؛

* الرغبة في التعلم والدراسة، وفي هذا النطاق تقول شابة مغربية مهاجرة " **بالنسبة لي، الدراسة شيء مهم، لا يتساوى من له شهادة، ومن لا يتوفر على أي شيء، من له شهادة يعرف كيف يتكلم، كيف يساوم ويحاور وكيف يعمل، وإن اشتغل بعمل بكفاءة ومعرفة أكبر."**

* التمرد عن المجتمع الذكوري الأبيسي، ورفض أوضاعه المتخلفة، تقول امرأة مغربية مهاجرة في هذا السياق:" **المهم... الفرق في المغرب هو أن الرجل هو من يتحكم، لكن خلال العشر سنوات الأخيرة حققت المرأة قفزة هامة، وبقي الرجل حيث هو، المرأة على العكس، تدرس وتتحرر من وضعها لتحسن أوضاعها. يمكن للمرأة أن تدرس لكن يستحيل أن تصبح وزيرة أو برلمانية، كذلك الوضع متخلف في المجتمع المغربي، المرأة يجب عليها أن تتزوج، لأن ذلك هو الشيء الذي يعطيها المكانة والحظوة في المجتمع. كنت دائما متمردة، لكن بسلوك حسن، كنت أرفض الزواج دائما.عاينت عن كثب نموذج أصدقاء وصديقات أحبوا بعضهم ودرسوا معا، وتخرجوا من نفس الفوج، وحينما تزوجوا، تخرج المرأة دائما تجري لتحضر الطعام، بينما يبقى هو مع أصدقائه، بحجة أن ذلك من اختصاص النساء، هذا ليس عدلا وغير معقول. هذا لا أدري لماذا يجب علينا الخضوع لهذا المجتمع؟"**

أما من حيث التأهيل، فأغلب الذوات المهاجرة التي انفصلت عن مكانها الأصلي في البداية كانت لا تملك مؤهلات علمية أو ثقافية، وأغلب هذه الذوات من جنس الذكور، وقد هجرت بطريقة شرعية مقننة إما لمساندة الدولة الحامية في معاركها (تجنيد فرانكو لشباب الريف لمساعدته في حربه الأهلية ضد اليسار الجمهوري ما بين 9603و9613م، واستعانة فرنسا بالمغاربة في حربها الضروس ضد دول المحور)، أو لبناء اقتصادها المدمر بعد فترتي الحربين العالميتين: الأولى والثانية (تهجير كثير من المغاربة منذ الستينيات من القرن الماضي للعمل في أوروبا، وخاصة الأمازيغ منهم).

لكن بعد هذه الفترة، ستصبح الذوات المهاجرة من جنس الذكور والإناث معا، ومن فئة المتعلمين والمثقفين والكفاءات العلمية، وأيضا من صنف اللاجئين السياسيين، وهنا يتم الإشارة إلى هجرة شرعية وغير شرعية. لذا، تحتاج الذات المهاجرة سواء أكانت الهجرة مقننة أم غير مقننة إلى مجموعة من القدرات الكفائية كالشهادة، والمال، والقدرة، ورخصة الإقامة، وعقد الزواج، وعقد العمل...

أما على مستوى الإنجاز، تقوم الذات الفاعلة بمجموعة من الأفعال الوظائفية التي تصب كلها في ثنائية الهجرة والعودة، وهذه الوظائف المتتابعة والمتسلسلة هي: الاستقرار- الافتقار- الاستعداد- العبور- الاغتراب- التجنيس- الاندماج/ اللااندماج- الإصلاح- العودة.

بيد أن الذات الفاعلة في مكان الاتصال، حيث العوالم الممكنة الحالمة والزائفة، تحيطها مجموعة من العوائق يمكن تبيانها من خلال عدة استجوابات لمهاجرين مغاربة، ويمكن حصرها في المثبطات التالية:

* الانفصام الحضاري، ويتجلى في التمزق الذاتي والموضوعي الذي يعيشه المهاجر المغربي أثناء إقامته بالمهجر، وإبان عودته إلى وطنه. وفي هذا الصدد تقول امرأة مغربية مهاجرة:" **نظرا لأن الواحدة منا قد بقيت وقتا طويلا في برشلونة، حينما تعود إلى قريتها تحس أنها ابتعدت عن طريقة تفكيرها، ربما بعد سنوات سأحس بنفسي إسبانية تماما."**

* صراع الأجيال، و يتمثل هذا الصراع جليا في عقوق الأبناء، وتمردهم عن ضوابط الأسرة، ورفض قيمها الدينية والأخلاقية والقيمية كما تقول شابة مغربية مهاجرة: " **أخواي لا يتفهاهمان مع أبي... ربما أبي لا يعجبه ما يقومون به، ويتخاصم معهم:"لا يجب عليك أن تفعل كذا، أنت لا تعرف شيئا!"، وربما يقفز أحدهم، ويقول له: وأنت ماذا تعرف، لقد تجاوزنا المرحلة التقليدية، أنت الآن في المدينة وليس في البادية."**[358]

* تردي الأوضاع في بلد الاغتراب، وفي هذا الصدد يقول شاب مغربي مهاجر يشتغل كبناء في مدينة جيان: " **أنا أفضل أن يحكي أحد المسؤولين في إحدى الجمعيات، وأن يتكلم ويصف بصراحة الوضع هنا، الوضع ليس جنة كما يصوره بعضهم. يجب أن يبينوا للناس كل ما يجري هنا، الإيجابي والسلبي."**

* صعوبة التكيف والتأقلم مع المكان الأصل، وفي هذا الإطار تقول مغربية مهاجرة عاشت مدة ثماني سنوات في الأندلس:" **سأذهب في السنة القادمة، خلال الصيف لرؤية أبي، لكن المثل يقول:الإنسان أين يعيش وليس أين ولد. لذا، أصبح فعلا يتعذر علي التفكير في الذهاب إلى هناك، أنا بدأت حياتي هنا، ولابد أن أفكر كثيرا قبل أن أنزل."**

* عدم الاعتراف بالإسلام داخل المنظومة الأوربية بشكل واضح وصريح، وفي هذا النطاق يصرح أحد المهاجرين المغاربة:" **في الحقيقة رغم اختلاف الظروف، فإن المشاكل متشابهة في كل مكان. الأمر الذي يحصل هو أن الإسلام يعرف اعترافا أكبر به في دول مثل بلجيكا. وفي دول أخرى الأمر يبدو معقدا، كفرنسا، بها مشاكل كثيرة حاليا... لكن المشاكل هي نفسها، الأساس في كل هذا هو الأمر التربوي. أتصور أنه ربما يمكن لهذه الدول أن تتجاوز مشاكلها لتحل قضايا هذه المجموعة في التراب الأوروبي."**

* صعوبة الحصول على الوثائق القانونية، فكل من لا يملك الوثائق القانونية التي تجيز له الاستقرار بأرض المهجر كرخصة الإقامة وعقد العمل مثلا، يعرضه ذلك للقلق والطرد والمحاسبة القانونية وشبح البطالة

---

[358]– خايما مارتين مونيوث: الإسلام والمسلمون في إسبانيا،ص:52؛



والفقر والموت، كما يقول شاب مغربي مهاجر:" **إذا كانت لك رخصة الإقامة فأنت تملك عملا، ليس لديك مشاكل. وبالتالي، لديك حياة... حينما تحصل على رخصة الإقامة على الأقل يمكنك أن تقول إنك تعيش....، وإذا لم تكن لك أوراق ليس لديك شيء في هذه الحياة."**

* صعوبة الحصول على العمل بدون الوثائق القانونية كما تؤكد ذلك إحدى النساء المغربيات المهاجرات:"... **لكن هذه بسبب الوثائق، الأمر معقد للغاية...إنهم يفضلون إسبانية على أي عاملة أخرى، هناك مشكلة أوراق. وهذا يشكل عائقا مهما وكبيرا.... يمكنني أن أعمل مثل أي إسبانية تماما أو صينية، ولكن المشكلة مشكلة أوراق، لا يشغلونك بسبب هذا، أعرف مغربية رفضت بسبب الأوراق، لكنها تشتغل أحسن من... تعمل جيدا وبسرعة خصوصا في مجال الخياطة والحياكة. لم يشغلوها لعدم توفرها على الأوراق، وقالوا بأنهم لا يريدون تعقيد حياتهم، لأنه يستوجب عليهم أن يعطوها عقدة عمل، هم يختارون الأسهل دائما..."**

* عدم الاعتراف بالمؤهلات التعليمية والثقافية للمهاجر كما يصرح بذلك مهاجر مغربي واصل تعليمه العالي:" **هنا يجب أن نناضل بشراسة من أجل الأشياء، ليس من السهل أن تفتح المسالك، عوامل متعددة تدخل في هذا المضمار، اللغة، والثقافة، وكذلك الصورة التي يحملها السكان الأصليون عن المغاربيين خصوصا. والمثير أكثر هو أن ترى العرب في أماكن الشغل الأكثر عناء وصعوبة، وأنا أتصور بأن لجميع البشر نفس المؤهلات ليقوموا بنفس الأعمال. لم يتم أخذ مستواي التعليمي والثقافي بعين الاعتبار في أي مرحلة من المراحل."**

* ممارسة الأعمال الصعبة والأكثر عناء وشقاء، كما يرى أحد الشباب المغاربة المهاجرين:" **والمثير أكثر هو أن ترى العرب في أماكن الشغل الأكثر عناء وصعوبة. "**

* معاناة المهاجر من سياسية الإقصاء والتغريب والتهميش كما يبين ذلك أحد المهاجرين المغاربة:" **لقد اشتغلت كثيرا كبائع متجول في الأزقة والأحياء، وشيئا فشيئا استطاعت زوجتي أن تكتري محلا...اسمعي، إذا كان المحل لك فهذا يعني أن المورو قد استولوا على كل شيء، وأنا أعمل لكي نؤدي ثمن الكراء، هذا شيء طبيعي وعادل..."**

وفي هذا السياق، تقول مغربية مهاجرة أخرى تدرس الفرنسية بإسبانيا:"**بعضهم يقول لي إنني جئت إلى هنا لآخذ منصب الشغل من أي إسبانية... حتى في الأكاديميات الآن الأجر ليس مرتفعا، وينظر الكثير إليك بشزر...**

ليس رؤسائي وإنما الآخرون، لو كنت فرنسية لاختلف الأمر، هذا يدعوني للانفعال والغضب".



* الإحساس بالظلم الاجتماعي كما تؤكد ذلك أخصائية اجتماعية مغربية مهاجرة:" **في الحقيقة التجارب تختلف، هنا عدد كبير من النساء يشعرن بأن مستواهن يتدنى.إنهن يتوفرن على مستوى عال من التعليم والتكوين، يتفوقن على الإسبانيات في بعض الأحيان، خصوصا في مجال اللغات، يشعرن فعلا بالحيف، هنا يعملن في خدمة البيوت... ليس كاللواتي يتعلمن باستمرار، في المنازل يكررن نفس العملية كل يوم، على الرغم من مستواهن الدراسي، لكن على الرغم من ذلك فحتى هذا النوع من العمل لم يجدنه في المغرب... مجازات وحاملات للشهادات يقبعن في البيت، يطلبن مصروفا هزيلا من الأسرة لشراء أي شيء، هنا على الأقل يشعرن بالاستقلال، ولهن دخل، ويواصلن البحث عن الأحسن.**"

* كراهية الأجانب للمغاربة، كما تصرح بذلك مهاجرة مغربية:" **بدأت اشتري الجرائد للبحث عن عروض عمل، وكلما تكلمت في الهاتف، وسئلت عن موطني الأصلي، أقابل بالرفض بحجة أن المكان لم يعد شاغرا، لا لشيء إلا لأني مغربية.**"

* التحرش الجنسي والسقوط في الخلاعة كما تصرح بذلك امرأة مغربية مهاجرة: " **وكلما صادفت رجلا في الهاتف إما يقابلني بكلام مخجل أو يسألني أحدهم هل أنت متحررة. لم أفهم كيف، ماذا يهم أن أكون متحررة إذا كنت سأرعى أحد المسنين؟**"

* مشكل الحجاب والتدين كما لدى امرأة مغربية مهاجرة:" **عندي الآن مشاكل عدة مع ارتداء الحجاب... أنا مازلت أصلي وأقوم بجميع الشعائر الدينية، ولكن ليس في الخارج ؛ لأن الكل ينظر إليك باحتقار، أتصور أن إسبانيا ستصير مثل المغرب، البعض يقبله، والبعض يرفضه، لكن لا أحد ينظر إليه على أنه شيء غير مألوف وخارج عن العادة.**"

* عدم الانخراط في العمل الجمعوي كما يؤكد ذلك مهاجر مغربي مسن:" **لا يبقى لدي متسع من الوقت، والعمل، وتجديد الأوراق، ثم القيام بأشياء أخرى... وزيارة العائلة. لذا، يصبح صعبا الذهاب إلى جمعية، وأيضا فأنا لا تعجبني هذه الأشياء، أذهب فقط للمسجد، وأحاول أن أجد وقتا لذلك.**"

وفي هذا النطاق، يقول أحد المهاجرين المغاربة منتقدا الجمعيات المغربية التي تدافع عن المهاجرين بإسبانيا بأنها موالية لحكومات المهجر:"**الجمعيات تكونت هنا، طبعا فهي تزاول أعمالها، وتهتم خصوصا بتسوية أوراق ووضعية المهاجر. إلا أنها في الحقيقة لا تتمتع بالاستقلالية، فالنقود تقدمها الحكومة وهي تخضع لتوجيهها. لذلك، لا يمكنها أن تحقق الشيء الكثير. بالنسبة للأوراق والعمل نعم، لكن**

هناك أشياء أهم من ذلك، ماذا سيحصل لأبنائنا وثقافتنا؟(...) الأمور مختلطة جدا، لا يمكن للجميع أن يهتم بكل شيء. يجب على البعض أن يواصل اهتمامه بالعمل والبعض الآخر بالشأن الديني، نحن نحقق أشياء مهمة من داخل كل المنابر.أتصور أنه يجب علينا أن نتوحد أكثر."

ومن جهة أخرى، يقول أحد المهاجرين المغاربة بأن الانخراط في الجمعيات المدنية يستلزم النضال المستمر والتنظيم المحكم والتنسيق الدائم بين الأعضاء الفاعلين بغية الدفاع عن حقوق الجاليات:" **يجب علينا أن ننظم أنفسنا وإلا لن يتحقق أي شيء، لا يمكنك أن تظل طول الوقت تنتظر هل جاء أصحاب البلدية، وأصحاب المدرسة، وأصحاب السفارة والوزارة. أنا هنا منذ 81 سنة وليس هناك أي شيء. هذا يجب أن نعمله نحن، الآباء، إنه التزامنا نحو أبنائنا، وإلا سنندم في المستقبل. نحن في حاجة إلى جمعياتنا، ومؤسساتنا لكي نلتقي، نرى بعضنا البعض ونناقش أمورنا وأمور عائلاتنا**".

* الإقصاء الثقافي والحضاري كما يشير إلى ذلك أحد الشباب المغاربة المهاجرين:" **الأمر خطير هنا، لا يهم التعرف على أحد، يجهلون كل شيء عنا وعن عاداتنا وثقافتنا، يجهلون كل شيء، والأخطر من ذلك هو أنهم لا يحاولون التعرف على أحد، يجهلون كل شيء، ولا ينظرون إلا إلى أنفسهم. أنا شخصيا يهمني أن أتعرف على ثقافات وعادات وشعوب أخرى.لا ينظرون إلينا إلا حينما نصلي أو ندخل عبر قوارب الموت، الباقي لا يهم، ويجهلونه كلية. أنا متأكد أنه حينما سنتعرف على بعضنا البعض ستكون الأمور أسهل."**

* الموت غرقا في البحار، وفي هذا الإطار يقول أحد الطلبة المغاربة المهاجرين: " **أنت لا تحس في المغرب بأنك مواطن، بلد لا يعترف بمواطنيه وساكنيه وأبنائه، تأتي عليك لحظات تحس أنك تعطي كل شيء لهذا الوطن مقابل لا شيء، تغامر بحياتك لتموت غرقا في أحد قوارب الموت، أحسن، بالنسبة لهم، لأنه تم التخلص من أحدهم."**

* صعوبة تربية الأبناء في مجتمع الاغتراب؛ وذلك لعدم وجود مؤسسات تعليمية تعلم الدين الإسلامي واللغة العربية، وكل ما يتصل بها من ثقافة وحضارة وتاريخ. وفي هذا الصدد تقول امرأة مغربية مهاجرة:"**الإسبانية أساسية ومهمة خصوصا بالنسبة لها(تقصد ابنتها التي تعيش ببرشلونة)، لكن يجب أن اصطحبها إلى أماكن يوجد فيها المغاربة، وتتكلم العربية، وآخذها إلى المسجد، إذا لم تتعلم ذلك في هذا المحيط، لن تتعلمه أبدا."**

* مشكل الاندماج، وفي هذا السياق تقول امرأة مغربية مهاجرة:"**الاندماج في نظر الإسبان هو أن تتخلى عن ثقافتك ودينك، يفهمون الاندماج كما يحلو لهم، في البداية كان الأمر يستفزني ويجرحني.**

يقولون لي إنني مندمجة تماما. بالنسبة لهم لكي تكون مندمجا يجب أن تأكل" الخامون"(لحم الخنزير المجفف)، وتشرب الكحول، وأن تخرج المرأة شبه عارية، وبهذا يصبح الإنسان مندمجا. هذا يعني لي في الحقيقة عدم اندماج."

وفي هذا الصدد أيضا، يقول مسؤول عن مسجد في مدريد، وهو يتحدث عن سلبيات الاندماج، ويدعو في المقابل إلى سياسة الحوار والتفاهم والتعايش بين الحضارات والثقافات والإثنيات العرقية:" **لماذا يتكلمون هنا عن الاندماج؟ يريدون أن يجعلوا كل شيء في قالب واحد وهذا مستحيل...، جئنا إلى هنا نحمل ثقافتنا وأفكارنا وكل مكوناتنا، ولا يمكن أن يطلب منا أن نلغي كل ذلك حتى نندمج.إنه واقع مر فعلا. كيف يمكن أن نتفاهم؟ بالدردشة والحوار، كل يتكلم مع الآخر، ويحاول فهم الآخر بجميع مكوناته، وسيصلون قطعا لنقطة تفاهم. لماذا لا يعجبهم الأمر حينما نصلي، أنا أيضا قد لا يعجبني الذهاب إلى المرقص، ولكنني احترم ممارساتهم، ويجب عليهم أن يحترموني كما أفعل أنا. يبقى الحوار هو السبيل الأنجع للتعارف بعمق."**

* مشكل العنصرية، وفي هذا يقول شاب مغربي مهاجر:" **تصلنا الأخبار عن طريق الجرائد الإسبانية، الكل يجمع على أن حياة المغاربة صعبة في إسبانيا(والذين في مليلية كذلك). لما وصلت إلى إسبانيا وجدت الحال أسوأ مما هو عليه الأمر في بلادي. في المغرب، نعامل الأجنبي بكل حفاوة عكس ما يتم هنا، الكل لنفسه وكفى. بعض الإسبان عنصريون، ولا يجب عليهم أن يضحكوا على أذقاننا. لا يبينون ذلك أحيانا، يخفون كل شيء وراء ابتسامة باهتة. هناك عنصرية خطيرة أحسست بها تهز أطرافي بعنف. وحينما كنت أبحث عن عمل كنت أعرف أن الأمر مختلف بالنسبة لي مقارنة مع أي إسباني، يجب علي أن أعمل أكثر لآخذ أقل."**

* التفسخ الأخلاقي، والتخلي عن الواجبات الدينية، والانسلاخ عن الهوية الأصيلة وثقافة الأجداد، وفي هذا النطاق يقول شاب مغربي مهاجر:" **في البداية كان أهم شيء هو أن يكون لي أصدقاء، أسرعت في التدخين وشرب الخمر، تصورت أن ذلك هو الأفضل، رغم أنني لم أفعل ذلك قط في حياتي(...)، تصورت أن ذلك سيسهل علي أن أتعرف على شباب إسبان. لكن ذلك لم يكن السبيل. أنا الآن رجل أصلي وأصوم، لا أصلي في جميع الأوقات نظرا لعدم تمكني، لكن أقوم بذلك كلما عدت إلى البيت.أحافظ الآن على هويتي وثقافتي وأمارس شعائري، ربما لا أقول لأصدقائي إني ذاهب لأصلي، لكن أقوم بذلك كلما تمكنت وأصلي كذلك كل جمعة. أحس أني الآن أحسن وأقرب من الله."**

* معاناة المهاجر من التشييء والاستلاب الرأسمالي كما يقول أحد المغاربة المهاجرين: " **يجب عليهم أن يتعاملوا معنا كبشر وأشخاص وليس كآلة تذهب لتعمل فقط. الأوراق ضرورية فعلا، لكن لا يمكن أن تبقى الهاجس الوحيد.**"

* صعوبة إنشاء جمعية إسلامية كما يصرح بذلك مسؤول عن جمعية إسبانية: " **هنا، يصعب الحصول على ترخيص إنشاء جمعية إسلامية، يجب الحصول على ترخيص من الدولة الفيدرالية، لكن نحن نريد أن نعمل بطريقتنا، لا نريد أن يتدخل في شؤوننا أحد، وبهذا أحيل على ما يجري هنا في البلدية**".

* الصورة المشوهة للمسلمين، وفي هذا الإطار يقول مسؤول عن مسجد: " **الإسلام بالنسبة لي يجب أن يأخذ بعين الاعتبار عادات وثقافة بلد الاستقبال.إنها مسألة تعايش، والإسلام فوق التراب الأوروبي في الحقيقة هو نتاج الصورة التي يتواجد عليها المسلمون.**"

* عدم الاعتراف بفضل الإسلام على الغرب، وفي هذا السياق يصرح جامعي مغربي مهاجر:" **الإسلام مكون أساسي لإسبانيا، وقد ساهم في تطوير وإنشاء حضارتها، لكنها لم تعترف به قط. أتصور بأنه يجب على الإسبان أن يطالعوا تاريخهم ويتعرفوا عليه، وألا يكتفوا فقط بأخذ صور في قصر الحمراء. ما يجب هو: أن يفهموا كيف تم إنشاء هذه المعالم وغيرها.**"

* صعوبة بناء المسجد كما يؤكد ذلك شاب مغربي مهاجر:" **أتصور أن إرساء مصلى بدكان أو في قبو إنما هو إهانة وعار.المسجد هو صورة للدين الإسلامي، المسجد يجب أن يمثل الدين على غرار الكنيسة والكنيس. وهكذا، حينما يرى الشخص المسجد يعرف عما يدور الحديث، ولا يجد لبسا في الفهم. المزعج حقا هو أن ترى مسجدا في أحد الدكاكين الصغيرة بأحد الأزقة.الإسلام لا يجب أن يقدم بهذه الصورة.**"

وهناك معيقات أخرى تعرقل إنجاز الذات الفاعلة والمغتربة كالتجنيس(26٪ من الشباب المغاربة المهاجرين حصلوا على جنسية بلد الإقامة)، وتوالي الأزمات الاقتصادية، وقلة فرص الشغل، وكثرة البطالة...

وعلى مستوى التقويم والتمجيد، فنجاح الذات الفاعلة مرتبطة بحصولها على الوثائق القانونية اللازمة في بلد المهجر، والشروع في العمل، وتأمين الحياة المعيشية في بلد الاتصال سواء أكان الفاعل المهاجر أعزب أم متزوجا، بالإضافة إلى امتلاك أسباب الرزق ومطية النقل من سيارة وغيرها، والمساهمة في دعم أسرته وعائلته ماديا ومعنويا. بل المساهمة أيضا في تحقيق التنمية الوطنية والمحلية والجهوية. لكن هناك من المهاجرين من يتعرض للعتاب واللوم والتقريع والتوبيخ والإهانة إذا عاد من بلد المهجر بخفي حنين يجر العار والخيبة والفقر، وقد فرط في كل شيء.

ومن حيث البنية العاملية، نستحضر محور التواصل عبر الإشارة إلى المرسل أو المحفز الذي يتمثل في: الافتقار، في حين يتمثل المرسل إليه في المهاجر وأسرته. ومن جهة الرغبة، تحضر الذات البطلة في الفاعل المهاجر أو المغترب للحصول على موضوع ذي قيمة، وهو الهجرة إلى الضفة المقابلة. أما على مستوى الصراع، تستعين الذات البطلة بمجموعة من المؤهلات والعوامل المساعدة كالقدرة، والمال، والمعرفة، والإرادة، والصداقة، وعبور الحدود والمسالك الطبيعية والاصطناعية بنجاح، والحصول على الوثائق القانونية...، أما العوامل المعاكسة فتتمثل في قلة فرص الشغل، والبطالة، والاندماج، والتجنيس، والتفريط في الدين واللغة والهوية...

وإذا تأملنا الليكسيمات المعجمية التي تتضمنها استجوابات المهاجرين المغاربة، فإننا سنجد حقلين دلاليين أو قطبين معجميين مختلفين ومتقابلين ومتضادين: معجم السعادة ومعجم الشقاء. فالوحدات المعجمية التي يتضمنها القطب الدلالي الدال على "**السعادة**" هي: الإعجاب- الاحترام- المال- الحلم- الحرية- الاستقلال- الحركة- عيش أحسن- تربية حسنة- أوفر ظروفا أفضل- الغنى- الصورة الإيجابية- عمل- حقوق- سيارات- منازل- أشياء أخرى- تحسين الأوضاع- المكانة والحظوة في المجتمع- الزواج- الجنة...

أما الوحدات المعجمية التي يتضمنها القطب الدلالي الدال على " **الشقاء**" فهي: عدم التفاهم- الخصام- الكراهية- العار- الخطورة- كأنني طائر سجين- التأفف- الاحتجاج- الأسوأ- عدم التوازن- عدم المساواة في الحظوظ- غير العادل- الاختناق- حبس الأنفاس- انعدام المواطنة- قوارب الموت- المغامرة بالحياة- انعدام المساواة- التحكم- التخلف- الخضوع- الاندماج- المشاكل...

ومن هنا، تعبر كل هذه الاستجوابات والاستبيانات الاجتماعية و تلكم الملفوظات الحوارية بكل صدق ووضوح عن جدلية الهجرة والعودة من خلال ثنائية السعادة والشقاء. ويعني هذا أن الذات الفاعلة أو المهاجرة مازالت تتأرجح حسب تصريحاتها ومقرراتها تعيينا وتضمينا أو تبليغا وإيحاء على مستوى الإنجاز والفاعلية الوظائفية بين السعادة والشقاء.

وعليه، فالمربع السيميائي الذي يتحكم في موضوعنا ينبني على ثنائية ضدية حسب المسار المعجمي والتصويري، وهي ثنائية: السعادة والشقاء. ويمكن توضيح العلاقات المنطقية على الشكل التالي:

9- علاقات التضاد: السعادة والشقاء؛

2- علاقات شبه التضاد: اللاسعادة واللاشقاء ؛

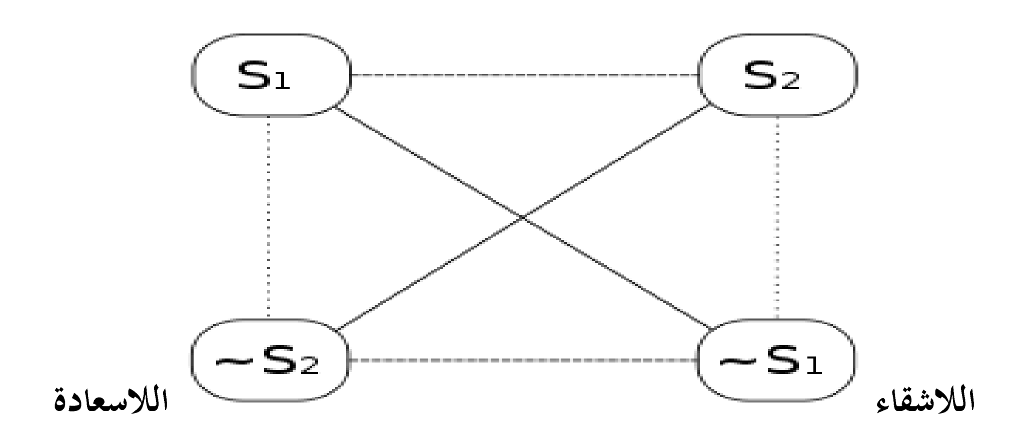


0- علاقات التناقض: السعادة واللاسعادة، والشقاء واللاشقاء ؛

1- علاقات التضمن: السعادة واللاشقاء، والشقاء واللاسعادة.

ويعني هذا أن الفاعل الإجرائي أو الذات المهاجرة أو المغتربة تعاني في طياتها تمزقا نفسيا ووجوديا وحضاريا وقيميا بين فعل الهجرة وفعل العودة، أو بين شعور الرغبة في الانفصال ولاشعور العودة:

السعادة الشقاء



اللاشقاء **اللاسعادة**

ومن المعروف أن المربع السيميائي عند كريماس Greimasأو فرانسوا راستيي François Rastierأو النموذج التأسيسي عند جوزيف كورتيسJosef Courtès يتضمن مجموعة من العلاقات الدلالية والمنطقية كالتضاد وشبه التضاد والتضمن[359]. ويتحقق هذا المربع السيميائي على مستوى البنية العميقة، فهو الذي يولد دلالات الخطابات السردية على مستوى التمظهر النصي أو عبر قواعد المستوى السطحي. ومن هنا، فالمقاربة السيميائية تبحث دائما عن الدلالة أو منطق التواصل، وتكشف عن القواعد الثابتة التي تتحكم في الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية.

هذا، ويتضمن المربع السيميائي أو النموذج التأسيسي بنية دلالية بسيطة مولدة لكل مختلف التمظهرات النصية السطحية. كما أن هذه البنية الدلالية البسيطة يقول عنها كريماس:" إنها ذات طابع لازمني، يمكن اعتبارها مؤولا نهائيا، بالمفهوم الذي يعطيه بورس لهذه الكلمة، أي إنها تعد نقطة نهائية داخل سلسلة من

[359]- انظر: جوزيف كورتيس:**مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية**، ترجمة: جمال حضري، مطبعة الجسور بوجدة، الطبعة الأولى سنة 2334م، ص:40 وما بعدها؛

الإحالات ونقطة بدئية لهذه البنية يجب أن تفهم بمعنى قابليتها للتحقق في أشكال خطابية بالغة التنوع."[360]

أما إذا انتقلنا إلى نظرية أفعال الكلام لدراسة خطاب الهجرة والعودة سيميائيا، فمن المعروف أن هذه النظرية تعتبر" فرعا من الفروع المعاصرة لفلسفة اللغة واللسانيات، وهي لا تعمل على دراسة الظاهرة اللسانية في مظاهرها الصورية بقدر ما تعمل على دراستها كعناصر لصيغة سلوك محكم- القاعدة. وبتعبير آخر، فإنها تطمح إلى جعل أحداث الكلام تندرج تحت عنوان النظرية العامة للفعل."[361]

ومن ثم، ترد أغلب الفقرات الاستجوابية المتضمنة لخطاب الهجرة والعودة في شكل ملفوظات خبرية تقريرية قائمة على التقرير والإثبات والتأكيد باستعمال الجمل الاسمية، واستخدام المؤكدات المصدرية، والاستعانة بالجمل الفعلية عبر توظيف فعل المضارع الدال على الحاضر وحيوية الواقعة. بيد أن هذه الجمل والملفوظات المثبتة يتبعها أحيانا أسلوب الاستدراك بكلمة " لكن"، وكلمة " على الرغم من"...، أو أسلوب النفي" ليس"، أو أسلوب التخصيص والتمثيل" خصوصا"...

ويعني هذا أن الملفوظات الإنشائية قليلة جدا في هذه الاستبيانات الحوارية كما هو الحال في هذا الشاهد النصي:" **ماذا أعطاني هذا المغرب؟ لقد دمر حياتي وسلبني كل شيء. هنا على الأقل احترموني ووفروا لي كل شيء**".

وعلى العموم، فلقد وظفت هذه الملفوظات أصنافا من أفعال الكلام **كالجمل التمثيلية**، وهي التي تحمل المتكلم على التسليم بصدق القضية المؤكدة. وهي قريبة من الألفاظ التقريرية الأصلية عند أوستين[362].

ومن الأمثلة الدالة على ذلك:" **بعضهم يقول لي: إنني جئت إلى هنا لآخذ منصب الشغل من أي إسبانية**..."، والجمل التوجيهية التي تحاول أن تحمل المستمع على القيام بشيء ما كأن ينشىء عملا ما أو يعطي المتكلم شيئا ما أو يزوده بالمعلومات كالأوامر والالتماسات والتحديات والنصائح والأسئلة، الخ... كما في هذا المثال::" **أخواي لا يتفهاهمان مع أبي... ربما أبي لا يعجبه ما يقومون به، ويتخاصم معهم:"لا يجب عليك أن تفعل كذا، أنت لا تعرف شيئا!"، وربما يقفز أحدهم، ويقول له: وأنت ماذا تعرف، لقد تجاوزنا المرحلة التقليدية، أنت الآن في المدينة وليس في البادية**".

---

[360]- سعيد بنكراد: **السيميائيات السردية**، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2339م، ص:22؛

[361]- كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9662م، ص:212؛

[362]- كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما**، ص:224؛

وهناك الجمل الوعدية التي تحمل المتكلم على التورط بمجرى فعل مستقبلي كالوعود والعقود وتولي المهام [363]، مثل: " **لقد اتخذت قرار الهجرة منذ سن مبكرة، كنت أحلم بذلك كل ليلة قبل أن أنام. هاجرت كما يمكن لكل إنسان أن يهاجر، الحركة شيء لصيق بالإنسان منذ ولادته(...)**". وهناك مثال آخر: " **سأذهب في السنة القادمة، خلال الصيف لرؤية أبي، لكن المثل يقول:الإنسان أين يعيش وليس أين ولد. لذا، أصبح فعلا يتعذر علي التفكير في الذهاب إلى هناك، أنا بدأت حياتي هنا، ولابد أن أفكر كثيرا قبل أن أنزل**".

أما الجمل البوحية فتتمثل في بعض الأفعال الاتفاقية كالشكر وتوجيه التحية والترحيب والتهنئة التي تفترض شروط صدقها حالة نفسية خاصة[364]، كما في هذا المثال التي تقول فيه امرأة مغربية مهاجرة: " **لقد كنا محظوظين هنا، لنا جيران طيبون، هنا في باييكاس عندي جارة طيبة، تسأل وتساعد، إنها امرأة طيبة جدا، تترك لي ابنتها اهتم بها لحين عودتها، تشتغل في أحد المحلات، زوجها كذلك طيب ويشتغل طوال الوقت، وبما أن أمي لا تشتغل فهي ربة بيت، وتعتني بابنتهم أيضا خلال غيابهم.**"

أما الجملة التصريحية déclarations، فتتمثل في المثال التالي:" **الأمر خطير هنا، لا يهم التعرف على أحد، يجهلون كل شيء عنا وعن عاداتنا وثقافتنا، يجهلون كل شيء، والأخطر من ذلك هو أنهم لا يحاولون التعرف على أحد، يجهلون كل شيء، ولا ينظرون إلا لأنفسهم. أنا شخصيا يهمني أن أتعرف على ثقافات وعادات وشعوب أخرى.لا ينظرون إلينا إلا حينما نصلي أو ندخل عبر قوارب الموت، الباقي لا يهم، ويجهلونه كلية. أنا متأكد أنه حينما سنتعرف على بعضنا البعض ستكون الأمور أسهل.**"

زد على ذلك، تتضمن الملفوظات الاستبيانية أو الاستجوابية مجموعة من المؤشرات اللغوية الدالة على المكان(هنا/ هناك)، والمؤشرات الدالة على الزمن(الآن/ كنت)، والمؤشرات الدالة على ضمائر التواصل(ضمير المتكلم/ ضمير المخاطب / ضمير الغائب)،والمؤشرات الفعلية الدالة على الحركة(أفعال الهجرة في مقابل أفعال العودة)، والمؤشرات الدالة على الحالة(حالات السعادة وحالات الشقاء).

وتحضر بعض الصور البلاغية للدلالة على ثنائية السعادة والشقاء تضمينا وإيحاء وتصويرا وبيانا كتوظيف صورة التشبيه: " **كنت أحس في المغرب كأنني طائر سجين فقررت أن أهاجر**"، واستعمال صورة

---

[363]- كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما**، ص:225؛

[364]- كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما**، ص:225؛



الاستعارة:" **كنت أحس في المغرب بالاختناق وأن هناك شيئا يحبس أنفاسي، ولا يدعني أتنفس بحرية"**، إلى جانب الصور الكنائية الكثيرة...

وتتمحور هذه الملفوظات الاستجوابية حول مجموعة من العوالم الممكنة كالعوالم الحلمية والمثالية (يشكل المهجر أرض الإلدورادو)، والعوالم الحقيقية(المكان الأصل)، والعوالم الدرامية(المعابر والمسالك والحدود وقوارب الموت)، والعوالم العابثة(تتحول أرض الهجرة إلى عبث وانحطاط القيم الأصيلة عن طريق الإدماج والتجنيس والتحرر)، والعوالم المزيفة (تتحول أرض الغربة إلى وهم وسراب زائف)، والعوالم الروحانية(المسجد والكنسية والكنيس)، والعوالم الثقافية والحضارية(تقابل حضارة الإسلام مع حضارة الغرب). وتتسم هذه العوامل بالتقابل والتضاد والتناقض.

ومن جهة أخرى، فثمة مجموعة من العقود التي يخضع لها منطق التواصل بين المرسل والمرسل إليه، فهناك مثلا العقد الإجباري، وفي هذه الحالة يخضع الفاعل الإجرائي لضغوطات وإكراهات الافتقار بكل أنواعه ومكوناته، وبتعبير آخر: العقد الإجباري هو الذي يوجه فيه المرسل أمرا للمرسل إليه الذي يرغم على القبول، لأن علاقته بالمرسل علاقة مرؤوس برئيس. والعقد الترخيصي هو الذي ينبني على طواعية إرادة الفاعل وقابليته لإنجاز الفعل، أو هو الذي يخبر المرسل إليه المرسل بإرادته للفعل، فيكون موقف المرسل القبول والموافقة، وفي هذه الحالة يعزم تلقائيا على الإنجاز. أما العقد الائتماني سواء أكان عقدا كاذبا أم صادقا، ففيه يقوم المرسل بفعل إقناعي يؤوله المرسل إليه، وإن كان الفعل الإقناعي كاذبا يكون الفعل التأويلي واهما مثلما يحدث غالبا عندما يخدع البطل. وبالنسبة لهذا الصنف من العمليات التعاقدية يقبل المرسل إليه خطاب المرسل، ولا يشك في صحته في جميع الحالات، والرسالة هنا تكون دائما ذات طبيعة كلامية، وتظهر هنا القيمة الإنجازية للخطاب.[365]

هذا، ويحيل خطاب الهجرة سيميائيا على مجموعة من العقود التي تفهم من خلال الملفوظات والاستجوابات. ومن بين هذه العقود يمكن الحديث عن العقد الإجباريcontrat Injonctifالذي يتمثل في استجماع الوثائق القانونية المرخصة للهجرة، والحصول على عقد العمل ورخصة الإقامة. ويعني هذا خضوع الذات المغتربة باعتبارها مرسلا إليه لمجموعة من الشروط التي يفرضها المرسل ولو لم تكن في صالح هذه الذات الإجرائية. ويعني هذا أن المرسل يملك قوة القرار وسلطة التنفيذ كما في هذا الاستجواب:" **" وكلما صادفت رجلا في الهاتف إما يقابلني بكلام مخجل أو يسألني أحدهم هل أنت متحررة. لم أفهم كيف، ماذا يهم أن أكون متحررة إذا كنت سأرعى أحد المسنين؟"**، ونجد هذا النوع من العقد في مثال آخر:" **إذا كانت لك رخصة الإقامة فأنت تملك عملا، ليس لديك مشاكل.**

---

[365]- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص:43-49؛





وبالتالي، لديك حياة... حينما تحصل على رخصة الإقامة على الأقل يمكنك أن تقول إنك تعيش....، وإذا لم تكن لك أوراق ليس لديك شيء في هذه الحياة."

وقد يكون العقد بين المرسل والمرسل إليه ترخيصيا contrat Permissif مبنيا على الإرادة المنفردة، فإذا وافق المرسل في هذه الحالة ينتقل المرسل إليه إلى الفعل والإنجاز كما في هذا الاستجواب:" **لقد كنا محظوظين هنا، لنا جيران طيبون، هنا في بابيكاس عندي جارة طيبة، تسأل وتساعد، إنها امرأة طيبة جدا، تترك لي ابنتها اهتم بها لحين عودتها، تشتغل في أحد المحلات، زوجها كذلك طيب ويشتغل طوال الوقت، وبما أن أمي لا تشتغل فهي ربة بيت، وتعتني بابنتهم أيضا خلال غيابهم".**

وهناك بعض العقود الائتمانية الواهمة والمزيفة التي تقدم للمغترب تصورا إيجابيا عن بلد المهجر، ولكن الواقع شيء آخر:" " **أنا أفضل أن يحكي أحد المسؤولين في إحدى الجمعيات، وأن يتكلم ويصف بصراحة الوضع هنا، الوضع ليس جنة كما يصوره بعضهم. يجب أن يبينوا للناس كل ما يجري هنا، الإيجابي والسلبي."**

وقد يكون عقد الهجرة والاغتراب غير شرعي وغير مرخص وغير مقنن، وهو الذي يؤدي إلى الهجرة غير الشرعية كما في هذا المثال:" **أنت لا تحس في المغرب بأنك مواطن، بلد لا يعترف بمواطنيه وساكنيه وأبنائه، تأتي عليك لحظات تحس أنك تعطي كل شيء لهذا الوطن مقابل لا شيء، تغامر بحياتك لتموت غرقا في أحد قوارب الموت، أحسن، بالنسبة لهم، لأنه تم التخلص من أحدهم."**

وهكذا، فدراسة العمليات التعاقدية مفيدة جدا، " إذ هي تمكن الباحث من التعرف على النمط التعاقدي الشائع في آثار مؤلف ما أو في مجموعة من النصوص قاسمها المشترك الظرف التاريخي أو نمط الكتابة. فالعقد الإجباري سمة المجتمعات الخاضعة للنفوذ والسلطة. بينما قد يدل العقد الترخيصي على نوع من حرية الإرادة الذاتية واستقلاليتها. وفي كل الحالات يوفر هذا الكشف عناصر طريفة لاستقراء عقيدة الفرد أو المجموعة من خلال الخطاب القصصي [أو غيره...] ".[366]

هذا ما يمكن قوله عن خصوصيات وسمات خطاب الهجرة، والذي يمتاز بثنائية الانفصال والاتصال، وتطبعه كذلك ثنائية السعادة والشقاء، وغالبا ما يخضع للعقد الإجباري أو العقد الائتماني المزيف أو العقد التطوعي غير الشرعي. علاوة على ذلك، فهذا الخطاب تشكله مجموعة من المحفزات والدوافع والمعيقات العاملية، وينبني على مجموعة من الوظائف الإيجابية أو السلبية والصيغ التلفظية المتنوعة.

---

[366]- سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، ص:49؛



❑ **سيميائيـــــــة الفضــــــاء:**

الهجرة هي انفصال الذات الفاعلة (المهاجرة أو المرتحلة أو المغتربة...) عن موضوع القيمة في الزمان والمكان، وغالبا ما يتحدد زمن الهجرة حسب" **لسان العرب**" لابن منظور في ستة أيام فصاعدا، أو سنة حولية، أو قد يطول الغياب أو المغيب. ويعني هذا أن زمن الانفصال قد يكون محددا أو غير محدد، مفصلا أو مطلقا. كما يمكن الحديث سيميائيا عن زمن الانطلاق وزمن العبور وزمن الوصول وزمن المغامرة أو التجربة وزمن العودة. ويعني هذا أن زمن الهجرة غالبا ما يكون زمنا دائريا مغلقا إذا ارتبط حركيا بفعل العودة أو قد يكون زمنا تعاقبيا مفتوحا إذا لم ينته إطلاقا بفعل العودة.

وقد يكون الانفصال إما عن مكان طبيعي كالبادية، والذي يتسم بالحرية والعفوية والتلقائية وكثرة الارتحال، وإما عن مكان ثقافي كالمدينة أو الدولة، والذي يطبعه في المقابل العقل والقانون والسلطة وسيادة القواعد. وبالتالي، فالانفصال عن الموضوع المكاني يكون إما انفصالا داخليا (الهجرة الداخلية) وإما انفصالا خارجيا(الهجرة الخارجية).

هذا، ويمكن الحديث عن أنواع عدة من الأمكنة السيميولوجية التي ترتبط بالهجرة الشرعية أو غير الشرعية. وهذه الأمكنة السيميولوجية هي على النحو التالي:

9- **المكان الأصــــل أو الانفصــــال:** ونعني به عادة مسقط الرأس ومحل العائلة ومكان الأنس والاستقرار.[367] بيد أن الإساءة تحدث في هذا المكان، فيترتب عن ذلك سفر الفاعل بحثا عن وسائل التحسين والإصلاح والإنجاز. وتتمثل وظيفة هذا المكان في خلق مبررات الأسفار والأفعال.

2- **المكان الوسيط أو مكان العبور:**يرتبط هذا المكان بفضاءات الحدود الطبيعية والاصطناعية، ويقترن كذلك بالمعابر والمسالك والأجواء والبحار. ويحيل هذا المكان على زمن المغامرة والمخاطرة والتجربة والتجاوز.

0- **مكان الهدف أو الاتصال:** يشير إلى نقطة الوصول، ويحيل على مكان المهجر أو مكان الاغتراب.

---

[367]- سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، ديوان المطبوعات الجزائرية بالجزائر والدار التونسية للنشر، الطبعة الأولى سنة 9652م، ص:39-32؛

❑ سيميائية العــــــــودة:

نعني بسيميائية العودة اتصال الفاعل الإجرائي بالمكان الأصل بعد الانفصال عنه لمدة زمنية محددة، ويمكن صورنة ذلك على الشكل التالي:

[ف.ج ٧ مو ← ف.ج ٨ مو]

ويظهر لنا من خلال هذه القاعدة المجردة أن الفاعل الإجرائي(الذات المهاجرة)، يعود مرة أخرى بعد فعل الهجرة والانفصال ليتصل بموضوعه مرة أخرى. وهذا الموضوع المرغوب فيه يتمثل في الاتصال بالمكان الأصل، والذي يكسب الفاعل الإجرائي مجموعة من القيم الرمزية والاجتماعية كالدفء والحميمية والكينونة والهوية والتجمع العائلي والتلاحم الاجتماعي والالتحام بالوطن.

هذا، وتتحول العودة إلى علامات اقتصادية تحيل على الثروة والغنى والثراء(ترويج العملة الصعبة أو تكديسها أو الحفاظ عليها)، وذلك للحد من البطالة والافتقار والعوز والحاجة، وتحيلنا أيضا على فاعلية التنمية المحلية والجهوية، وفاعلية الاستثمار في الوطن ضمن ميادين شتى كالاستثمار الفلاحي، والاستثمار الصناعي، والاستثمار العقاري، والاستثمار التجاري، والاستثمار السياحي، والاستثمار الثقافي والتربوي، والاستثمار في الخدمات.... وتؤشر هذه العودة كذلك على حركية الإنتاج والتوزيع والاستهلاك، والمساهمة الخلاقة في رفع مداخيل خزينة الدولة (5.24 مليار دولار)، والتخفيف من المديونية الداخلية، والحد من المديونية الخارجية التي وصلت إلى 9542 مليار دولار في سنة 2336م.

وتتخذ العودة اجتماعيا وأنتروبولوجيا مجموعة من العلامات القيمية الإيجابية التي تتمثل في: التلاحم الاجتماعي، والتجمع العائلي، والتضامن الأسروي، وحب الوطن والأمة، والحنين إلى المكان الأصل، والتشبث بالعقيدة والدين والكينونة، والحفاظ على القيم الموروثة في شكل عادات وأعراف وتقاليد، والمساهمة في بناء الدولة اقتصاديا واجتماعيا ومؤسساتيا وثقافيا وحضاريا وحداثيا.

وهناك مجموعة من العلامات والرموز والإشارات والأيقونات المصاحبة لخطاب العودة كاستقدام السيارات الغالية والفارهة والمكشوفة، وتمثل التقليعات الغربية الجديدة على مستوى الموضة، وتوسيم الجسد بالوشم، والإنفاق بسخاء وتبذير، والتمرد عن العادات والتقاليد الموروثة، والتحرر من القيم الدينية والأخلاقية، وسواقة السيارات بسرعة جنونية، واستعمال الموسيقى الصاخبة، والإكثار من السلاسل الذهبية، والميل إلى البذخ الواضح، وإظهار العضلات. وكل ذلك يعبر عن التعويض النفسي

والاجتماعي عن مجموع القهر والميز والتهميش الذي يتعرض له المهاجر على الدوام ببلدان المهجر. كما أن هذه المؤشرات السيميائية تدل على:"إعلان الحضور والتميز، فالأمر يتعلق بمحاولة لإثارة انتباه الجميع، وإعلان الهوية الاجتماعية الجديدة التي تؤشر على الحراك الاجتماعي الرأسي، والانتهاء بالتالي من شروط العهد السابق المفتوحة على الفقر والعطالة وسوء الاندماج.

وبالطبع، فهذه السيارات ذات اللوحات الرقمية التي تحيل على مدن ودول الضفة الأخرى لابد وأن تؤجج في أعماق الذين انسدت في وجوههم الآفاق سؤال الهجرة نحو الضفة الأخرى".[368]

بيد أن هناك معيقات عدة توضع أمام عودة الفاعل الإجرائي كالمعيقات الاقتصادية والمالية والإدارية والسياسية والاجتماعية، فتحد من أنشطته الاستثمارية، ثم تحد من فاعليته في مجال التنمية المحلية والجهوية والوطنية كالبيروقراطية، وبطء المساطر الإدارية، وعدم تعاون الأطر الإدارية، وانتشار الزبونية والرشوة، وارتفاع معدلات الضريبة الجبائية، وصعوبة الحصول على القروض البنكية، وذلك لارتفاع الفوائد وانعدام الضمانات...

وهكذا، يخضع المهاجر باعتباره ذاتا فاعلة أو عاملا إجرائيا لمجموعة من الحوافز التي تؤهله للبحث عن الموضوع المرغوب فيه. وهكذا، يمر هذا الفاعل عبر مجموعة من الاختبارات السيميائية كالاختبار التحفيزي أو الترشيحي، وذلك انطلاقا من امتلاك مجموعة من المؤهلات المعرفية، والإحساس بإرادة الفعل والرغبة فيه، والقدرة على إنجازه باعتباره واجبا كينونيا بالنسبة للعامل الإجرائي. وبطبيعة الحال، فالفاعل المهاجر تدفعه مجموعة من الحوافز، والتي يمكن حصرها بصفة عامة في محفز رئيس ألا وهو: محفز الافتقار، والذي يستوجب التحسين والإصلاح، والذي لا يكون إلا بالاختبار الإنجازي أو الإجرائي عبر المغامرة، وعبور المسالك والحدود الطبيعية والاصطناعية قصد تحقيق الهدف والغاية، والحصول على الموضوع المرغوب فيه. وبعد ذلك، يخضع العامل الفاعل للتقويم والاختبار التمجيدي القائم على المدح أو التوبيخ، ولاسيما بعد عودته إلى مكان الأصل، وذلك بعد فترات المغامرة في مكان الهجرة والاغتراب. وحينما يعود الفاعل المغترب إلى أرض الوطن، يتم تمجيده عن طريق اعتراف المجتمع بكفاءة البطل، وذلك اعتمادا على مجموعة من المعايير الرمزية والمادية: امتيازات الهجرة القانونية، والتجنيس، والاندماج، والزواج، والتميز الاجتماعي والطبقي، والتفرد الأسري. بالإضافة إلى تحصيل العلم وأسباب الثروة، وامتلاك وسائل الترفيه والبذخ المادي، والقدرة على الاستثمار الاقتصادي والمالي... وهذه المعايير هي التي تحقق للذات البطلة الــتآلف الاجتماعي، وتمده بالتوازن النفسي الشعوري واللاشعوري،

---

[368]- د. عبد الرحيم العطري: (سؤال الهجرة بين قطران الوطن وعسل الضفة الأخرى)، **جريدة المنعطف**، المغرب، العدد: 0453، الخميس 26 يوليوز 2393م، ص:3؛

وتكسبه الانسجام مع المجتمع، وذلك بعد فترة احتلال مع الآخرين قبل مرحلة الهجرة. ومن هنا، فلابد للمجتمع المتعلق بالتقاليد الأصيلة والأساليب القيمية الموروثة، والتي تعاني من الافتقار المؤقت أو المزمن، أن يمجد المغترب إشادة وتنويها واهتماما، ويمنحه الحظوة المتميزة التي يستحقها. وبالتالي، يبوئه المكانة اللائقة التي تكافئ فعله.



الفصل الخامس عشر

المسرحية الأمازيغية " ءارماس"
في ضوء المقاربة السيميوطيقية



عرضت بالمركب الثقافي بالناظور يوم السبت 90مارس 2393م مسرحية أمازيغية ناطقة باللهجة الريفية. والنص كما هو معلوم من تأليف الكاتب المسرحي أحمد زاهد، وإخراج فخر الدين العمراني، والذي يتوفر – كما هو معلوم- على تجربة ثلاثين سنة من البحث والاشتغال والعطاء في مجال الفعل المسرحي والميدان الدرامي تمثيلا وتأطيرا وتدريبا وإخراجا باللغتين: العربية والأمازيغية. كما أن السينوغرافيا من وضع الأستاذ محمد العمالي، والأزياء من صنع الفنان عبد السلام بوكلاطة. وتعود الإضاءة إلى مصطفى الخياطي، بينما تكلف محمد أمين الإدريسي بتوضيب الموسيقى. أما التمثيل والتشخيص، فقد كان من نصيب: لويزة بوسطاش، ورشيدة بوبوش، و دنيا الحميدي، وفاتن الحسيني، وسعيدة العروسي، ومحمد كمال المخلوفي، وعبد الواحد الزوكي، و رفيق برجال، وعلاء البشيري، ومحمد التعدو، و جبران ملوكي، ومحمد العشاش.

ويلاحظ أن هذه المسرحية قد اتبعت في منحاها الإخراجي الطريقة البريختية على صعيد التوثيق والتسجيل، وتكسير الجدار الرابع، وتسييس الموضوع المعطى. كما ارتكنت المسرحية أيضا إلى نظرية المسرح الشامل في بناء الميزانسين على مستوى التشكيل والتأثيث والتمثيل والتحبيك الدرامي. إذا، ماهي مميزات هذه المسرحية الأمازيغية على مستوى الرؤية الفنية والجمالية؟ وماهي مكوناتها الدراماتورجية وسماتها الشكلية على ضوء المقاربة السيميوطيقية؟

9- مرحلـــة تفكيـــــك العـــرض المســـرحي:

❑ العـــــوامـــــل الدراميـــــة:

استعان المخرج فخر الدين العمراني في تشكيل عرضه المسرحي "**أرماس**" ميزانسينيا بمجموعة من العوامل والممثلين المقتدرين الأكفاء كمحمد التعدو، وعبد الواحد الزوكي، ومحمد العشاش، ومحمد كمال المخلوفي، ولويزا بوستاش. أما باقي الممثلين، في الحقيقة، فقد كانوا مبتدئين تنقصهم الكفاية التشخيصية والقدرات التمثيلية. إذ، يظهرون على خشبة الركح أنهم لم يتلقوا تدريبا كافيا. وبالتالي، لم يمتلكوا تقنيات حرفية ملائمة تؤهلهم لممارسة الفعل المسرحي. لذا، كان تشخيصهم فوق خشبة الركح متعثرا ومرتبكا وباردا ورتيبا وسطحيا. بل منهم من لا يعرف اللغة الأمازيغية أصلا، فقد كانت حواراته مختلة وغير فصيحة كما لدى الممثل جبران ملوكي. ومن هنا، فالمسرحية يتحكم فيها منطق معين من الحالات والتحولات، حيث يرتكز العرض دلاليا على امتلاك الموضوع المرغوب فيه (فضاء رماس) بطريقة فردية، كما هو شأن الفنان " أمذياز" الذي أراد تحويل رماس إلى فضاء للفن والإبداع لتوحيد كلمة

الأمازيغيين، وجمع شملهم، أو امتلاكه بطريقة جماعية، فيتحكم الكل في فضاء رماس ليصبح بمثابة فناء " رمراح" للجميع: أطفال ورجال وشيوخ ونساء يلعبون فيه، أو يروون فيه القصص والحكايات والأحاجي، أو يجعلونه مكانا للترفيه والتسلية، أو يعتبرونه ساحة للعب الأطفال.

بيد أن هذا الفضاء الأمازيغي الأصيل، سيسيطر عليه الأعداء الأجانب عنوة واغتصابا، فيطردون أصحابه بالقوة والعنف والجبروت، ويجعلونه ملكا لهم. ولكن، في الأخير، لم يستطيعوا أن يمكثوا فيه مدة طويلة، فسرعان ما انسحبوا تحت ضربات المقاومة والجهاد في سبيل الدين والوطن والهوية. وبعد أن يطرد الفنان أو المايسترو الأمازيغي من فضاء رماس تحت تمديد الجماعة، والذي كان يحرس فضاء رماس ليلا ونهارا ؛ بسبب انشغاله بفنه طول الوقت، ستقع كثير من السرقات في هذا الفضاء الحميمي، حيث سيقترح الجميع إرجاع الفنان الملتزم الواعي بأمور الساكنة، والذي كان غيورا على الهوية والكينونة والإنسية الأمازيغية، حيث كان يدعوهم دائما إلى نبذ التفرقة، ناصحا إخوانه بالتشبث بالوحدة والعمل والأمل.

ويمكن تشخيص هذه المسرحية حدثيا في الحالات والتحولات السيميائية التالية، مع العلم أن علامة الاتصال هي ٨، وعلامة الانفصال هي: ٧، وعلامة التحول هي: ←:

9- **لحظة الوضعية الافتتاحية**: الفنان ٨ فضاء رماس.

2- **لحظة التحول**: الفنان ٧ فضاء رماس←الجميع ٨ فضاء رماس.

0- **لحظة الاضطراب**: الجميع٧ فضاء رماس← العربي والأجنبي ٨ فضاء رماس.

1- **لحظة الحل**: العربي والأجنبي ٧ فضاء رماس←الجميع ٨ فضاء رماس.

2- **لحظة الوضعية النهائية**: الفنان والجميع ٨ فضاء رماس.





ومن هنا، تستند الحبكة الدرامية إلى الصيغة الصورية التالية:

ح. د ← [و. ف+ ت + ض+ح + و. ن][369]

يتبين لنا من خلال هذه الحالات والتحولات الدرامية أن فضاء "رماس" سيصبح ملكا للجميع، أو ما يسمى سيميائيا بالموضوع المرغوب فيه، بعد أن انتزع من الغزاة والأجانب، وبعد أن طرد منه الفنان المثقف الواعي، ليعود إليه راكبا ظهر الحصان، منتصرا بمبادئه المثلى، محاطا بالعظمة والإجلال من قبل الجميع، ليكون صوتهم الذي يمثلهم، وينوب عنهم، ويتحمل المسؤولية الجسيمة في الدفاع عنهم، مدونا منجزاتهم في صفحات التاريخ المشرق بالآمال والوعود المثمرة.

وإذا تأملنا البرنامج الدرامي لهذا العرض المسرحي، فيمكن القول بأن ثمة أربع مراحل أساسية: مرحلة التحفيز، ومرحلة التأهيل، ومرحلة الإنجاز، ومرحلة الجزاء. فعلى مستوى التحفيز، نلاحظ أن الفنان المايسترو ينطلق من حافز الحفاظ على الهوية، وجمع وحدة الأمازيغ للتشبث بأرضهم من جهة، وحماية فضاء أرماس من جهة أخرى. ومن ثم، يتبين لنا بأن الدافع أو الحافز ليس دافعا ماديا، بل هو دافع معنوي وقيمي وإيديولوجي، يتعلق بالحفاظ على الوجود الأمازيغي وكينونته وهويته. وهذا هو التعاقد الذي تبرمه الذات البطلة مع العامل المرسل. وفيما يخص التأهيل والترشيح،تتوفر في المايسترو مجموعة من الكفاءات والمؤهلات التي تتمثل في القدرة على خلق أغنية الأمل والمستقبل لتوحيد الأمازيغيين، واتصافه بالرغبة والإرادة في الإبداع، وجمع الشمل، مع معرفة الموضوع الذي سيتم إنجازه (توحيد الأمازيغ)، وتمثل الواجب الذي يفرض عليه ضميره الأخلاقي بالمحافظة على المكان الرمزي، وهذا الواجب ذو طبيعة وطنية وهوياتية وإنسانية. وبعد ذلك، ينطلق المايسترو في تنفيذ الأمر وإنجازه إما بطريقة فردية وإما بطريقة جماعية، وذلك ضد البطل المضاد الذي يتمثل في العدو الأجنبي الذي يريد السيطرة على فضاء رماس. ومن ثم، فقد مر الإنجاز بثلاث اختبارات، وهي: المواجهة، والسيطرة، وامتلاك الموضوع المرغوب فيه (استرجاع فضاء رماس)، وينتهي البرنامج الدرامي بمرحلة الجزاء، والذي عرف بدوره لحظتين: لحظة العقاب في بداية العرض المسرحي (طرد المايسترو من فضاء رماس)، ولحظة المكافأة في نهاية العرض المسرحي (الإشادة بالمايسترو، وإرجاعه إلى فضاء رماس في موكب احتفالي بطولي).



أما على مستوى البنية العاملية، فنستحضر على مستوى التواصل العامل المرسل الذي هو التشبث بالهوية الأمازيغية، ويمثلها رمزيا فضاء رماس. أما المرسل إليه فيتمثل في الأمازيغيين الريفيين. أما على مستوى الرغبة، فالذات البطلة تتمظهر في الفنان المايسترو، والموضوع المرغوب فيه هو تأليف أغنية المستقبل للأمازيغيين، مع الحفاظ على رماس، وقوام هذه الأغنية هي التغني بالوحدة، والدفاع عن الكينونة الوجودية للأمازيغيين.

وإذا انتقلنا إلى مستوى الصراع، فمساعد الفنان هو فنه ووعيه وبعض أصدقائه المحبين له، أما المعاكس فهم الأطفال والشيوخ والعجوز " حانا حادة".

ومن جهة أخرى، إذا استقرأنا الحقول الدلالية والمعجمية والسياقية، فإننا نجد مجموعة من اللكسيمات سواء أكانت سيميمات أو ميتاسيميمات التي تتواتر ترددا وتكرارا في العرض المسرحي، مثل: الهوية، والكينونة، والأرض، والوجود، والضياع، والصراع، والبقاء، والدين، والاستغلال، والاستلاب، والتغريب، والتدجين، والإبداع، والأصالة، والعلم، والانفتاح، والحياة، والموت، والإقصاء، والتهميش، والنبذ،... وتندرج معظم هذه الليكسيمات ضمن التشاكل الدلالي: الوجود والضياع، والذي يتماثل مع تشاكل فني وجمالي يتشكل من ثنائية الظلمة والنور.

هذا، ويمكن ضم هذه المعاجم القاموسية والحقول الدلالية والسياقية في مجموعة من التشاكلات السيميائية والمقومات النووية القائمة على السيمات والكلاسيمات(المقولات التصنيفية)، وهي: الفضائي، والطبيعي، والوجودي، والديني، واللغوي، والثقافي، والحضاري، والاجتماعي، والاقتصادي...

وإذا أخذنا على سبيل المثال سيمة/أرماس Armas/، فتعني قاموسيا مكان ونبات [370]. وبالتالي، تتكون سيمة أرماس من المقومات التالية: +/مكان/+/ جماعي/+/تجمع/+ /طبيعي/.

أما المربع السيميائي الذي يتحكم في المسرحية، فيتمثل في ثنائية الوجود والضياع. ويمكن توضيح العلاقات المنطقية والدلالية على الشكل التالي:

9- علاقات التضاد: الوجود والضياع؛

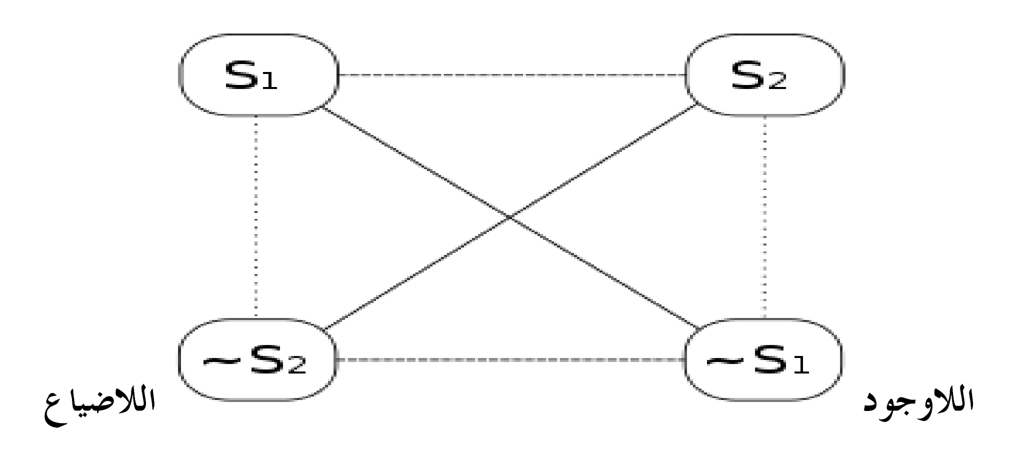
[370] -Mohammed Serhoual: **Dictionnaire tarifit-français**,Uniϐersité Abdeimalck Essaàdi,Tétouan,Maroc,thèse de doctorat d'Etat ès lettres,option: Linguistiƙue,Dirigée par Fernand Bentolila et Miloud Taifi, année uniϐersitaire:2001-2002,p:478;

2- علاقات شبه التضاد: اللاوجود واللاضياع؛

0- علاقات التناقض: الوجود واللاوجود، والضياع واللاضياع؛

1- علاقات التضمن: الوجود واللاضياع، والضياع واللاوجود.

الضياع الوجود



اللاضياع **اللاوجود**

ويعني هذا أن المسرحية دعوة إلى الحفاظ على الهوية والكينونة والأصالة والإنسانية، وعدم التفريط في مقومات هذه الكينونة الوجودية، والتي بضياعها يضيع الإنسان الأمازيغي، ويندثر بشكل نهائي وجوديا وحضاريا وتاريخيا واجتماعيا وثقافيا.

❑ **الخشبـــــــــة الركحيــــــة:**

قسم المخرج فخر الدين العمراني الخشبة الركحية إلى ثلاث مناطق أساسية،وهي: المنطقة العلوية التي جعلها للديكور (المترل، والحديقة، وشجرة الصبار)، والمنطقة الوسطى التي جعلها حلبة للصراع الدرامي، مع تأثيث المنطقة اليمنى منها بالشجرة و"الكركور " (جدار) من الحجار، وتأثيث اليسرى منها بكوم من التبن. أما المنطقة السفلية فقد جعلها للتخاطب مع الجمهور، كما كساها أيضا بمجموعة من النباتات المؤشرة على فضاء رماس في فصل الربيع. ويعني هذا أن خشبة المسرح مليئة بقطع الديكور، ومحشوة بشكل غير منظم؛ مما جعل الممثلين يجدون مجموعة من العراقيل والمشاكل على مستوى التموقع والتنقل والتحرك بكل حرية وطواعية فوق الفضاء الركحي واللعبي. وكان من الأحسن أن يحذف المخرج بعض الديكورات الزائدة وغير الوظيفية كشجرة الصبار و" الكركور/الأحجار المكومة أو المتراكبة"، وأن يوسع دائرة اللعب والتمثيل. وربما تكون خشبة المركب الثقافي بمدينة الناظور غير مؤهلة

بدورها لتستوعب مثل هذا النوع من المسرحيات ذات الديكور المكثف؛ لأنها قاعة واسعة من حيث الطول، ولكنها ضيقة من حيث العرض والعمق.

ويلاحظ أن الديكور المسرحي الموظف من قبل فخر الدين العمراني، والذي جاء لتسييج الحركة الدرامية وتفضيتها وتأطيرها، كان يعتمد على تثبيت المنظور الكلاسيكي على مستوى الرؤية البصرية، وعدم تشتيتها فيزيائيا وفضائيا وجماليا، والتركيز على الكتل الشخوصية، والوسائل التصويرية المعمارية. وبالتالي، لم يستعن إطلاقا بالوسائل البلاستيكية واللوحات التشكيلية كما في الكثير من المسرحيات الأمازيغية الريفية.

ويتميز الديكور المستعمل في المسرحية بطابعه الواقعي التشخيصي. وبالتالي، فهو خال من كل المقوات التزيينية الباروكية التي نعرفها جميعا في مسرح عصر النهضة ومسرح القرن التاسع عشر[371]. بيد أن المخرج فخر الدين العمراني قد شغل ما يسمى بالديكور السمعي البصري، وذلك بتوظيف الموروث الفني الأمازيغي المحلي بأغانيه التراثية، ورقصاته الفلكلورية، واستعمال تقنيات السينما أو ما يسمى كذلك بسينما مسرح في إطار ما يسمى بالديكور الرقمي. ويعبر الديكور دلاليا ووظيفيا على اندماج الشخصية الدرامية في المكان والزمان، وإضفاء الطابع الذاتي على التواجد الإنساني فوق الخشبة.

❑ التموقـــــع فوق الخشبة المسرحية:

من المعروف أن الممثل يمكن أن يتموقع دراميا في الوسط للتأشير على صراع الحاضر، أو في منطقة الفوندو للإحالة على الماضي واسترجاع الذكريات، أو التموقع في المنطقة السفلى للتبشير بالمستقبل، أو الحوار مع الجمهور بشكل مباشر أو غير مباشر.

وهكذا، فقد وجدنا العوامل الدرامية والقوى الفاعلة في مسرحية فخر الدين العمراني تتموقع دراميا في وسط الخشبة المسرحية لتقديم خطاباتها وبرامجها السردية والحوارية والحركية، وذلك في صراع مع بعضها البعض. ولكن في بعض الأحيان كان الممثلون لا يحترمون المواقع الدرامية المناسبة لهم بشكل جيد، وخاصة في مقدمة المسرحية التي بدت رتيبة ومملة ؛ وذلك بسبب كثرة الوقفات الصامتة والفراغات البيضاء. وكان البعض الآخر يتموقع في المناطق الهامشية من الخشبة الركحية، وذلك لنسج

---

[371] -Pierre larthomas: **langage dramatique sa nature et ses procédés** ,presses uniбersitaires de france,Paris,1980,p:107;



مجموعة من المرويات والحوارات والمنولوجات لخدمة الحدث الرئيس. ولكن أحسن تموقع للممثلين كان في المشهد الثاني من المسرحية، وأسميه مشهد الراديو، وأيضا في المشهد الأخير (مشهد النهاية)، حيث ينتهي العرض برجوع الفنان إلى فضاء أرماس، وتقديم آخر وصلة غنائية، وآخر رقصة فولكلورية في العرض المسرحي.

هذا، وقد كان الممثلون ينتقلون ويتحركون فوق الخشبة الركحية أفقيا للدخول في صراع مشحون ومتوتر دراميا، وعموديا للهروب والاتساع والانفتاح، وتقطاعيا للتعبير عن تداخل الرغبات والقيم، ودائريا للتلميح إلى الهذيان والانغلاق والطيش، وكل ذلك كان يتم بإيقاع سريع تارة في اللوحة الثانية، وبإيقاع بطيء تارة أخرى في اللوحة المشهدية الأولى.

ويتبين لنا من كل هذا أن الممثلين كانوا يتأرجحون بين المنطقة الدرامية الوسطى والمثلث الدرامي، مع تشغيل الأجنحة اليمنى واليسرى لتقديم الأحداث، وتأجيج الصراع بين الممثلين. بيد أن رقعة التموقع كانت في مساحة ضيقة من ركح مستطيل، مكثف بالقطع الديكورية المعرقلة للشخصيات الدرامية في غالب الأحيان.

❑ تركيـــــب المسرحيـــــة:

تتركب المسرحية في جوهرها من ثلاثة فصول رئيسية ومجموعة من المشاهد والمناظر الثابتة. ويمكن توزيع الفصول إلى ثلاث متواليات مقطعية: متوالية التعرف على فضاء رماس، وتملكه من قبل الفنان، ومتوالية طرد الفنان والغزاة من الفضاء، ومتوالية إرجاع الفنان من قبل الجماعة إلى رماس مرة أخرى. ويتكون كل فصل أو متوالية من مجموعة من المشاهد الطويلة. ويتغير الفصل بتغير الإضاءة وبعض قطع الديكور. وكان التغيير يتم بطريقة مختلة وخاطئة، وبدون تقديم أو تشغيل للفواصل الموسيقية. وهنا، ينبغي للمخرج في المستقبل أن يفكر جيدا كيف يجد الحلول الفنية والجمالية للفواصل والتوقفات لتغيير الديكور، وذلك بتشغيل الموسيقى، أو استعمال الإضاءة للتعتيم أو التبئير، أو البحث عن حلول أخرى مناسبة ومواتية للعرض المسرحي المحكم.

وإذا تأملنا المسرحية جيدا، فإننا نجد ثلاث لوحات درامية متعاقبة، لوحة المقدمة، ولوحة العرض، ولوحة النهاية. فإذا كانت لوحة الوسط، والتي أسميها بلوحة الراديو، لوحة فنية جيدة وتحفة مسرحية رائعة، فإن ذلك يعود إلى الفنانين القديرين عبد الواحد الزوكي ومحمد كمال المخلوفي اللذين استطاعا أن يقنعا



الجمهور بملامح وجهيهما المتحركين بشكل جيد. وهنا، أقول بأن الممثل عبد الواحد الزوكي من أروع الممثلين في منطقة الريف مسرحيا وسينمائيا، وله باع كبير في نجاح المسرحية. ولو لم يكن هذا الممثل إلى جانب كمال المخلوفي و محمد التعدو لفشلت المسرحية فشلا ذريعا ؛ لأن باقي الممثلين غير مؤهلين للعب المسرحية باستثناء لويزا بوستاش. والسبب في ذلك أن المخرج لم يختر الشخصيات حسب مؤهلاتهم المسرحية، بل اختارهم على ضوء معايير أخرى غير علمية ولا فنية ولا جمالية. وكان عليه أن يختار الطيب المعاش وعبد الله أنس وطارق العاطفي، ويختار شخصيات نسائية أخرى لها تجربة احترافية كسميرة المصلوحي ووفاء مراس. ولو اختار المخرج هؤلاء الممثلين، لكانت المسرحية فعلا تحفة فنية رائعة في منطقة الريف. ونقول كل هذا الكلام ؛ لأن العرض بدأ بمقدمة مسرحية ضعيفة مملة ورتيبة، و لم ينجح محمد التعدو في إقناعنا بعرضه الفني والجمالي كما في الحلقة الثانية مع عبد الواحد الزوكي، وذلك بسبب تموقعه بين ممثلين ضعاف لا علاقة لهم بالمسرح لا من قريب ولا من بعيد. لأن المخرج، كما قلنا سابقا، لم يحسن اختيار الممثلين على ضوء معايير فنية ومقاييس تشخيصية، بل اختار مجموعة من الممثلين لا يعرفون الأمازيغية أصلا. لذا، جاء حوارهم غامضا وغير مفهوم.

أما الخاتمة المسرحية، فنلاحظ فيها شيئا من المتعة الفنية والجمالية برقصاتها الفلكلورية والغنائية. وأتمنى أن يعيد المخرج فخر الدين العمراني تركيب المقدمة بشكل محكم ومتقن، ومعالجتها دراميا من جديد، وذلك بالاعتماد على ممثلين أكفاء جدد، واستبعاد الباقي، ناصحا إياهم بأن يتعلموا المسرح نظرية وممارسة.

والمقصود من كل هذا أن مشهد الراديو ومشهد الخاتمة مشهدان ناجحان، أما مشهد المقدمة بما فيها اللوحات الرقمية والسينمائية المستجدة، فهي ضعيفة فنيا وجماليا، وتحتاج إلى معالجة دراماتورجية جديدة، وذلك بإبعاد المنولوجات السلبية، وتسريع إيقاع الحوار، والابتعاد عن الصمت والفراغ والبياضات المملة.

❑ الإضـــــاءة المسرحيـــــــة:

اشتغلت المسرحية المعروضة في البداية على **إضاءة ساطعة عامة**، وذلك رغبة في نقل فضاء "**رماس**" بكل معالمه الهندسية والسينوغرافية، وتحديد تقاسيمه المكانية والجغرافية، وتبيان خصائصه الفنية والحضارية والاجتماعية، ورصده بكل علاماته الرمزية المباشرة وغير المباشرة، والتقاط مؤشراته السيميولوجية، وإضاءة علاماته الدلالية، وذلك للتعبير عن الهوية الأمازيغية والكينونة المحلية الأصيلة، والتدلال على أن

فضاء رماس يشكل الأرض والحياة والوجود والبقاء للإنسان الأمازيغي. وبالتالي، فهو فضاء للجميع، وملك للكل، ويؤشر على الوجود الحقيقي للإنسان الأمازيغي الريفي. ومن ثم، ينتقل مصطفى الخياطي (التقني المتخصص في الكهرباء) من توظيف الإضاءة العامة الشاملة ذات البعد المشهدي البانورامي إلى استخدام **الإضاءة المركزة الخاصة** أو المبئرة الساطعة، وذلك لتنوير أمكنة ركحية معينة من الخشبة المسرحية سواء أكانت في الوسط الدرامي أو في أطرافه الهامشية المحاذية لجهة الملعب أو جهة الحديقة، أو الواقعة في جهة الفوندو أو الجهة السفلية المحاذية للجمهور، وذلك على غرار لقطات التكبير أو لقطات الزوم تبئيرا وتركيزا وتنويرا وتجسيدا وتشخيصا. وهناك أيضا **الإضاءة التموجية** التي صورت لنا، من جهة، مجموعة من الرقصات الجنونية للفنان المايسترو الذي كان يؤلف مسرحية السنة لزوار فضاء رماس. ومن جهة أخرى، صورت رقصات نسائية أنتروبولوجية أمازيغية طوطمية وطابوية تحوم حول الميت، وذلك لبعث الحياة فيه، ومحاولة إيقاظه من جديد ليعود إلى روحه السحرية النابضة الأولى.

هذا، ولقد استعمل مصطفى الخياطي مجموعة من **الإضاءات السياقية** من خلال تحريك عاكسات الإضاءة أو البروجيكتورات، والتي كانت تعكس أضواء مختلفة بيضاء وحمراء وصفراء وبنفسجية، وذلك حسب المواقف الدرامية التراجيدية والكوميدية. وتتسم بعض هذه البروجيكتورات بكونها **عاكسات ضوئية عمودية مستقيمية** ذات سلايدات زجاجية ملونة لتشديد الضوء أو تبهيته، أو **عاكسات مائلة منحرفة**، ولكنها كانت ثابتة، وليست متحركة. وإلى جانب ذلك، لم تكن هناك **إضاءات أرضية** مثبتة على الخشبة الأمامية من الركح، كما رأينا في الكثير من العروض المسرحية الأمازيغية. لذا، اكتفت هذه المسرحية الأمازيغية بالإضاءة الفوقية فحسب.

هذا، وتتأرجح هذه الإضاءات المتنوعة سيميولوجيا بين النور والعتمة، والحياة والموت، والحب والكراهية، والتجاذب والتنافر، والسلم والحرب، والتعايش والعدوان، والإيثار وحب التملك...

ولكن المخرج لم يشغل الإضاءات النوعية الأخرى تقنيا وسيميولوجيا، كالتأرجح بين الإضاءة الباردة والإضاءة الساخنة بشكل جيد، وذلك لخلق المشاهد الدافئة والرومانسية أو التعميق في تصوير الأحداث الدرامية كمشهد القتل.

وبناء على ما سبق، فقد وظف المخرج الإضاءة العامة، والإضاءة الخاصة، والإضاءة التموجية، والإضاءة التصويرية، والإضاءة الموحية، وذلك للتعبير عن دلالات العرض المباشرة وغير المباشرة، ورصد أبعاده الذاتية والموضوعية والمرجعية.

❑ الصـــــــــورة الإيـــــقاعيـــــة:

نقصد بها الصورة الموسيقية والغنائية والتنغيمية التي ترتبط بالبداية (الموسيقي الاستهلالية أو موسيقى الجنيريك)، أو العرض (الموسيقى التصويرية أو التعبيرية أو المشهدية)، أو النهاية (موسيقى الاختتام والانفراج)، كما تتلون الموسيقى بتلون المشاهد المسرحية رعبا وأمنا، فرحا وحزنا، سعادة وشقاء، مرحا ومأساة... وهذا حاضر في مسرحيتنا الأمازيغية بشكل من الأشكال.
وثمة مجموعة أخرى من الصور الإيقاعية والموسيقية والغنائية كالصورة النغمية السمفونية المرتبطة بالمايسترو، والصورة النغمية التعبيرية، والصورة النغمية التصويرية، والصورة النغمية الفلكلورية، والصورة النغمية الساخرة، والصورة النغمية الراقصة.
وتتميز الصور الموسيقية التنغيمية في هذا العرض المسرحي بتكرار المقاطع، والملاءمة مع سياقات المسرحية وأحوالها النفسية ومشاهدها التصويرية والتعبيرية، وتوظيف الأنغام الموسيقية بشكل جزئي أو كلي، والتأرجح بين المتعة والفائدة.

❑ السينوغرافيـــــا المشهدية:

يمكن القول، بكل صراحة وموضوعية، بأن المسرحية نجحت من حيث الديكور والسينوغرافيا، فقد استطاع الأستاذ محمد العمالي أن يؤثث خشبة المسرح بمجموعة من القطع المتنوعة، والتي تعبر عن **سينوغرافيا واقعية** موحية ومعبرة، وإن كان هذا الديكور المغلق في الحقيقة ذا وظيفة تأطيرية وتصويرية تفسر أحداث المسرحية، وتحيل على فضاء رماس بكل دلالاته السطحية والثاوية، وتحمل علامات نصية ومرجعية وإيديولوجية.

بيد أن بعض القطع الديكورية بقيت غير وظيفية، ولم تشغل بشكل جيد، لتشحن بالأحداث الدرامية كشجرة الصبار مثلا، بل تحولت عناصر من هذا الديكور في كثير من الأحيان إلى معيق، يحول دون تحرك الممثلين تحركا جيدا فوق خشبة الركح، مثل: أكوام التبن، والكركور، والشجرة. أي كان على المخرج والسينوغراف معا التفكير في الاقتصاد على مستوى التأثيث تخييلا وإيهاما، وذلك عن طريق البحث عن جداريات ولوحات تشكيلية تصور لنا فضاء رماس، وذلك بشكل إيحائي ورمزي أكثر من تصويره بشكل مادي مجسم، وكل ذلك من أجل توسيع رقعة الخشبة، و توفير مساحة كافية للممثلين، لكي يقدموا فرجتهم المسرحية في أحسن الظروف والأحوال.



وعلى الرغم من هذه الملاحظات الهينة، فإن السينوغرافيا كانت موفقة وناجحة بظلالها وألوانها وأضوائها. كما أن **السينوغرافيا السينمائية** نجحت أيضا في تقديم وثائقها التسجيلية حول مشهد الجريمة وأحداث الثورة الريفية، وذلك على الرغم من وجود اختلالات تقنية على مستوى الانعكاس الأوتوماتيكي. فقد استطاعت هذه الرؤية التوثيقية السينمائية في جذب المتفرج، وإثارته ذهنيا ووجدانيا وحركيا. أما **السينوغرافيا الكوريغرافية** الجسدية مسرحيا، فتحمل في طياتها دلالات أنتروبولجية أفريقية وأمازيغية تحيلنا على الجريمة الأولى لدى فرويد، وعلى ثقافة الطوطم والطابو. بيد أن الرقصات الكوريغرافية بقيت محدودة ونمطية، و لم تتنوع إلى أشكال كوريغرافية جديدة.

❑ الحركات المسرحيـــــــة:

من المعلوم أن المسرحية الناجحة هي التي تعتمد على الحركات أو ما يسمى بالجيستوس. والحركات في المسرحية المعروضة هي أنواع مختلفة، فنجد حركات الوجه والرأس، وحركات اليدين، وحركات الجسد، وحركات الرجلين، وحركات الرقص والغناء.

ففي مقدمة المسرحية، لم نجد حركات مسرحية مناسبة ولائقة إلا مع الممثل محمد التعدو، والذي قدم لنا مجموعة من الحركات اليدوية وحركات الوجه والرأس، بالإضافة إلى حركات الرقص والغناء، ليظهر لنا بمظهر مايسترو سيمفوني مجنون وفنان عبقري، يؤلف بجدية ومثابرة مسرحية مستقبلية رائعة للإنسان الأمازيغي، والتي تتغنى في جوهرها بالوحدة والهوية الأمازيغية. ولكن الممثل الوحيد الذي استطاع أن يمتلك حركات وظيفية هادفة وبناءة ولها معنى، وهو الممثل القدير عبد الواحد الزوكي، والذي كان يتكلم بالحركة أكثر مما يتكلم باللغة، كما أن ملامح وجهه تتحدث وتفصح أكثر مما تضمر وتخفي.

وعليه، فالحركات التي استعملت في المسرحية حركات وظيفية، وذلك مع الممثلين الأكفاء والمقتدرين كمحمد التعدو، وعبد الواحد الزوكي، وكمال المخلوفي، وحركات مجانية زائدة مع بعض الممثلين المبتدئين، بل يمكن الحديث عن حركات بيوميكانيكية قليلة جدا أثناء ترقيص الأصابع في مشهد الموت.

ويمكن الحديث ضمن الصورة الحركية أو الكوريغرافية داخل هذا العرض المسرحي عن أنواع عدة من الصور الجسدية المسرحية:

9- **الصورة الجسدية العادية:** نجد هذه الصورة غالبا في هذا العرض الكلاسيكي، حيث يلاحظ غياب الجسد بشكل مطلق وكلي عند بعض الممثلين الذين كانوا يكتفون فقط بالملفوظ اللغوي والحواري.

وبالتالي، تنعدم هنا الدلالات السيميائية، وتفتقد المقصدية الحقيقية من المسرح، والتي تتمثل في المتعة والفائدة.

2- **الصورة الجسدية الموشومة:** يكتسي هذا الجسد فوق خشبة المسرح أشكالا متنوعة من الوشم، وذلك للتعبير عن طقوس ثقافية وحضارية، وهذا حاضر بشكل لافت للانتباه في هذا العرض المسرحي.

0- **الصورة الجسدية الاحتفالية:** يعتمد هذا العرض المسرحي على جسد طقوسي شعائري شعبي فلكلوري، وذلك من خلال أداء رقصات أمازيغية تذكرنا برقصات إماذيازان.

1- **الصورة الجسدية السيميائية:** يتحول الجسد في هذا العرض المسرحي إلى علامات ورموز وإشارات وأيقونات ومفردات بصرية.

2- **الصورة الجسدية السريالية:** يكتسي الجسد في هذا العرض المسرحي طابعا هستيريا وجنونيا وهذيانيا لدى الفنان المايسترو، والذي كان يؤلف أغنية فنية ورائعة للأمازيغيين بمناسبة العام الجديد.

3- **الصورة الجسدية الآلية:** يتحول الجسد في مسرحيتنا أيضا إلى آلة حية نابضة بالحياة والحركة، حيث يقوم الجسد بحركات بلاستيكية تشبه الآلة أو الروبوت، كما في مسرح البيوميكانيك لدى الروسي مايرخولد أو مسرح كروتوفسكي...

93- **الصورة الجسدية العراكية:** تحضر هذه الصورة بشكل واضح أثناء المواجهة الصدامية بين سكان أرماس والغزاة الأجانب لامتلاك الموضوع المرغوب فيه.

❑ سيميـــــــاء الإكسسوارات:

تقوم بعض الإكسسوارات في العرض المسرحي بدور هام، وذلك باعتبارها توابع للفعل من أجل تحصيل الموضوع المرغوب فيه، مثل: قيثارة الفنان، والطبل، والدف، والمزمار " ثامجا"، والعصا، و قارورة الماء" أقبوش"، وخبز الشعير" أغروم ءيماندي"، و أداة التشطيب " ثامذواست"، والقنديل، وأكوام التبن، والهيدورة (البساط)، والراديو... فكل هذه الإكسسوارات لها دلالات وظيفية سياقية ودرامية، فهي تحيل في طياتها على الصراع بين الذات والموضوع، والصراع بين العلم والجهل، والتعبير عن أصالة الإنسان الأمازيغي في مواجهته لرياح العولمة، واطلاعه وانفتاحه على مستجدات الحداثة والتغريب. ولكن هذه الإكسسوارات تؤشر أيضا على ضرورة التشبث بالهوية الأمازيغية، والحفاظ على الكينونة والوجود الإمازيغي على المستوى الحضاري والثقافي والإثني واللغوي، وذلك عبر إكسسوارات لغوية تحمل أيقونات تدل على الخط الأمازيغي" تيفيناغ".

❑ **سيميــــــاء الملابــــس:**

من الأكيد أن عبد السلام بوكلاطة قد نجح أيما نجاح في اختيار الملابس الأمازيغية أحسن اختيار لممثلي هذا العرض المسرحي، وذلك عندما انتقى مجموعة من الألبسة الأمازيغية للنساء والرجال والأطفال، كريزار (الإزار)، وأحزام (الحزام)، ودفين، والقميص، وقاندورا، وثاسبناشت، والعباءة، والبلغة، وقوبو، والقفطان، وأرازاث... وتتسم هذه الألبسة بتفصيل أنيق وجميل وجيد. وترد هذه الألبسة في سياقات درامية لتعلن هوية الإنسان الأمازيغي، والتشبث بالكينونة والهوية المحلية. وفي نفس الوقت، يوظف العرض المسرحي ألبسة غربية، وذلك للتعبير عن تغريب الإنسان الأمازيغي، وانبهاره بالغرب، وسعيه الجاد للتقليد والتجديد، وإن كان ذلك على حساب قيم الأصالة والإنسية الأمازيغية.

وعليه، فقد شغل عبد السلام بوكلاطة قطعا متنوعة تغطي الرأس والجسد والرجلين للتأشير على مميزات الإنسان الأمازيغي، دون أن ننسى الحلي التي كانت تتفرد بها المرأة الأمازيغية تزيينا وهوية ووجودا وتحضرا.

❑ **سيميــــــاء الماكيــــــاج:**

استعان المخرج فخر الدين العمراني بالآنسة مينة عاطف في بناء مسرحيته، وتشكيلها جماليا عن طريق وضع الماكياج، والذي كان رائعا ومعبرا ودالا، كما يظهر ذلك في تصفيف شعر الفنان المايسترو المجنون بفنه وإبداعه وعبقريته، وتصفيف شعر الممثلات، واختيار ماكياجهن، والذي كان يحمل في حقيقته عبق التراث والأصالة. وما استعمال الوشم داخل العرض المسرحي إلا علامات أيقونية للتزيين والتجميل والتعبير عن الهوية الأمازيغية، وتشكيل الجمال الأمازيغي في لوحات تشكيلية تعبر أيما تعبير عن جمال الوجه والقوام والقد والجسد. وكان هذا الجمال الماكياجي في جوهره متناسقا مع الثياب والحلي أيما تنسيق. ومن ثم، فقد كان الماكياج يعبر دلاليا ومقصديا عن الإنسان والمكان والزمان، ويحدد الهوية وعلامات الكينونة الأمازيغية والإنسية البربرية بالمفهوم الإيجابي لا بالمفهوم السلبي.

❑ **توظيــــــف التـــــراث:**

وظف المخرج فخر الدين العمراني في عرضه المسرحي " رماس" الموروث الأمازيغي والعربي والإنساني، فوظف مجموعة من الأشكال الاحتفالية اللعبية الفطرية والمكتسبة عبر الاحتكاك بالثقافات الأخرى،

وهي لعب خاصة بالأطفال والنساء، كلعبة " إيمدقان"، ولعبة" القفز على الحبل"، ولعبة" الجري"، ولعبة" حانا ثامزا"، ولعبة" بيكو طورو تايني"، ولعبة" أقنوفار"...

ووظف المخرج أيضا أشكالا غنائية وموسيقية كأغاني إمذيازان القديمة، والأغاني الأمازيغية المعاصرة، والأغاني الملتزمة كأغنية بانعمان وأغنية ميمون الوليد... كما شغل الفلكلور التراثي كالرقص الجماعي أحواش، والذي يتخذ طابعا جماعيا، حيث يشارك فيه الرجال والنساء معا. كما ينفتح المخرج على الرقص الأنتروبولوجي الأفريقي القائم على رقصات الطوطم والطابو أثناء الدوران حول الميت، واستثمار فكرة التعاون الجماعي التي كانت تسمى عند الأمازيغ بتويزا.

كما كان المخرج ينفتح على أشكال تراثية عالمية، وذلك أثناء توظيف الموسيقى السمفونية للتعبير عن هذيان الفنان، والتأشير على جنونه، والتأكيد على خبله الفني.

❑ مدرســـــة التشخيـــــص:

ينطلق الممثلون في هذا العرض المسرحي على مستوى الأداء والتمثيل من مدرسة التشخيص الخارجي، توازيا مع مقومات مدرسة كوكلان، والتي ترتكز على التمثيل الخارجي والأداء التلقائي المباشر، والمخالفة لمقومات مدرسة ستانسلافسكي، والتي تهتم بالمعايشة الصادقة، والتناول الداخلي للمشاعر والمواقف الدرامية. ويعني هذا أن الممثلين كانوا يمثلون بطريقة خارجية سطحية غير مقنعة، ولكن البعض منهم نجح في أداء هذا التشخيص الخارجي، مثل: عبد الواحد الزوكي، وكمال المخلوفي، ومحمد التعدو.

❑ تقنيـــــات الإخـــراج المسرحي:

يصدر المخرج فخر الدين العمراني في هذا العرض المسرحي الدرامي عن المسرح التوثيقي التسجيلي كما عند برتولد بريخت وبيتر فايس وبيسكاتور، وذلك من خلال توظيف الشاشة السينمائية لترجمة أحجية الجدة " حادة" بصريا وجماليا، وهذه الطريقة جيدة في نقل المشاهد الدرامية، وتشخيصها بصريا. ويعتبر فخر الدين العمراني ثان مخرج يوظف تقنية سينيمسرح بعد سعيد المرسي في مسرحيته " **ثاسيرت/ الطاحونة**". كما استعان أيضا بتقنية تكسير الجدار الرابع، واستعمال السرد والحكاية لتنوير الجمهور.

هذا، وقد جمع فخر الدين العمراني في مسرحيته بين الرقص والموسيقا والسرد والشعر والأمثال والغناء والسينما والتشكيل والهندسة وغير ذلك من الفنون والعلوم المعارف، وذلك على غرار المسرح الشامل الذي يدعو إليه مسرح بيتر بروك والمسرح الاحتفالي على حد سواء.

ومن هنا، فالمخرج فخر الدين العمراني، قد استفاد من مجموعة من المخرجين والمدارس المسرحية، فجمع بينها تركيبا وإدماجا وصهرا لخلق عمل فني وسينوغرافي يرضي الجمهور والنقاد على حد سواء.

❑ الصـــــــورة الرصديـــــــة:

تعتمد الصورة الرصدية على تلقي الصور المسرحية ذهنيا ووجدانيا وحركيا، ويخضع هذا التلقي السيميائي الافتراضي لمجموعة من العناصر السيميائية، كابتياع التذكرة من شباك التذاكر، وحجز المقعد المناسب، والدخول في عملية تعاقدية مع منتج العرض، بحيث ينبغي أن يراعي أفق انتظاره فنيا وجماليا. وعلى الرغم من ذلك، فقد توجد من العروض التي تخيب هذا الأفق أو تؤسسه من جديد.

وبعد مرحلة الاستعداد لتلقي العرض، تبدأ مرحلة الرصد والتقبل عن طريق التفرج والتتبع والمشاهدة، والعمل على تخزين الصور المفيدة والممتعة، والقيام بتفكيكها وتركيبها عن طريق ممارسة التحليل والتأويل والنقد. وهنا، نتحدث فعلا عن المتقبل الافتراضي الواعي والمتنور، ولا نتحدث عن الراصد العادي والساذج.

هذا، وتصدر مجموعة من ردود أفعال من قبل الجمهور كالتصفيق، والتصفير، والاعتراض، والتشجيع، والضحك، والاندماج في الدور. وهذه المرحلة التقويمية مهمة للعرض المسرحي لتصحيح الأخطاء الفنية والجمالية والتقنية باستعمال آلية الفيدباك.

وعلى العموم، يتلقى المشاهد أثناء رصده لمشاهد الفرجة الدرامية مجموعة من الصور الأيقونية. وفي هذا يقول بيرس:" ليست الكلمة أو الماركة المادية الدجالة علامة وحسب، بل كذلك الصورة التي يمكن أن تثيرها في ذهن من يتلقاها– علامة بواسطة الشبه، أو كما نقول، أيقونة– يمكن أن تكون علامة للصورة المشابهة لها في ذهن من أرسلها"[372]

هذا، وتتحكم في علاقة المؤدي بالراصد مجموعة من القواعد التداولية وقواعد السياق. أي: هناك قواعد تتحكم في اتفاقات الاتصال بين الطرفين داخل السياق الدرامي. وتقوم هذه العلاقة على مبدإ التعاون

[372] - Peirce, Charles S: **<u>Collected papers</u>**. Cambridge, Mass, Harбard U.P, (1931-1958), p: 433 ;



وفهم الإرساليات وتفسيرها وتشفيرها وتفكيكها، وذلك بالاعتماد على قواعد نحوية ودلالية وصوتية، مع ضرورة فهم قواعد البلاغة وقواعد النطق والإلقاء، ومعرفة المقاصد البلاغية والخصائص الفنية والجمالية والأسلوبية، وتملك الكفاءة النصية لتأويل النصوص والعروض المسرحية اتساقا وانسجاما وتداولا ورهانا.

ومن هنا، فقد تلقت مسرحية" أرماس" مجموعة من الصور الرصدية، فقد كانت هناك **صورة رصدية انبهارية** تقوم على الانبهار، والإعجاب بالفرجة الدرامية، كما يدل على ذلك كثرة التصفيق والتشجيع والمدح والثناء، والإشادة بالمخرج والممثلين. وفي المقابل، هناك **صورة رصدية محايدة** تتعامل مع المسرحية من خلال منطق الاستهلاك والاستمتاع كما عند بعض المشاهدين السذج الذين تنقصهم المعرفة المسرحية نظريا وتطبيقيا.وهناك **صورة رصدية احترافية** لدى بعض المخرجين المسرحيين المحترفين والمهنيين، ترى أن ثمة مجموعة من الهنات والأخطاء الميزانسينية في هذا العرض المسرحي. وهناك **صورة رصدية نقدية عالمة** لدى بعض النقاد المتخصصين في مجال النقد الأدبي (جميل حمداوي، وجمال الدين الخضيري، وفؤاد أزروال مثلا...)، **وصورة رصدية إعلامية صحفية** سواء أكانت ورقية أم رقمية، كما عند مجموعة من المدونين والصحفيين الذين اكتفوا بتلخيص المسرحية، وتبيان ردود أفعال المتفرجين والراصدين، **وصورة رصدية رقمية** التي تتمثل في زوار المواقع الذين يشاركون بآرائهم وتعليقاتهم سلبا أو إيجابا.

2- مرحلـــــــة الاستنتـــــاج والتركيـــــب:

يمكن تركيب العرض المسرحي سيميائيا ودلاليا في ثنائية الوجود والضياع. أي: إن المسرحية تدعو إلى الحفاظ على الهوية والكينونة والوجود الأمازيغي، وذلك بالحفاظ على رماس. ويرمز هذا الفضاء الحميمي إلى الأرض والهوية والبقاء. وكل تفريط في هذا الفضاء المدمج، سيعرض صاحبه إلى الضياع والتهميش والاغتراب والموت والاندثار الكلي. ومن هنا، تتخذ المسرحية طابعا رمزيا للتأشير على الهوية أوالكينونة، والتي طالما تغنى بها الكتاب الأمازيغيون في المسرح منذ التسعينيات من القرن العشرين، وذلك مع فؤاد أزروال، وفاروق أزنابط، وسعيد المرسي، وشعيب المسعودي، وآخرين. ومازلنا نردد هذه التيمة أو الموضوعة إلى يومنا هذا في سنوات الألفية الثالثة. وكان من الأفضل تجاوز هذه التيمة إلى تيمات أكثر أهمية وحساسية، تؤرق الإنسان الأمازيغي في حاضره ومستقبله، كمشكل البطالة، ومشكل



بناء الذات، ومشكل الوعي، ومشكل الثقافة، ومشكل التصالح مع الذات، ومشكل بناء الإنسان الأمازيغي، إلى جانب مشاكل أكثر جدارة واستحقاقا. ولا يعني هذا أن مشكل الهوية مشكل غير مهم، بل قد تناولناه كثيرا في أشعارنا وأغانينا ومسرحنا بما فيه الكفاية، حتى كدنا أن نعتبر الأدب الأمازيغي بمنطقة الريف هو أدب الهوية والكينونة والإثنية ليس إلا.

وإذا انتقلنا من مرحلة التحليل السيميائي إلى مرحلة التأويل كما ينص على ذلك بول ريكور، فثمة رسائل في المسرحية ذات أبعاد إيديولوجية خطيرة، تثير التطرف، وتبعث مشاعر العدوان والكراهية في نفوس الجماهير الأمازيغية، وهي تصفية الحساب مع الإنسان العربي المسلم، والذي يعتبر في المخيال الأمازيغي العدو اللدود الذي سرق منا أرضنا وهويتنا وكينونتنا. وهذا الخطاب العرقي الشوفيني يضر بالمسرحية بحال من الأحوال. كما يلاحظ هجوم واضح على اللغة العربية واللغات الأجنبية، بينما تفرض علينا العولمة أن نكون منفتحين على جميع اللغات والحضارات والإثنيات، وألا نكون محليين فقط. وبالتالي، لا يمكن أن نوصل الخطاب الأمازيغي إلى العالم بلغة تترنح بالحقد والكراهية والعدوان والإقصاء.

كما أن هذا العرض المسرحي فضائي بالدرجة الأولى؛ لأن البطل الحقيقي هو فضاء رماس، والذي يحمل علامات سيميولوجية تدل على ضرورة التمسك بالهوية الأمازيغية، والحفاظ على هذه الإنسية الموروثة أبا عن جد.

خاتمـــــــــــــة:

وخلاصة القول: إن مسرحية " **رماس**" للمخرج فخر الدين العمراني عرض سينوغرافي ممتع، يدل على ثنائية الوجود واللاوجود، ويؤشر على ضرورة الحفاظ على الهوية الأمازيغية، ومواجهة كل من يعتدي عليها بشتى الوسائل الممكنة. كما تنتقد المسرحية واقع الإنسان الأمازيغي، والذي يتسم كما هو معروف بالتشرذم والتمزق والانفصام، وترجيح المصالح الشخصية، وتمجيد الفكر الأناني والبراجماتي. وفي نفس الوقت، تحث المسرحية على بناء الإنسان الأمازيغي حضاريا وثقافيا بناء صحيحا وسليما، ودعوته إلى الاتحاد والتعاون والتضامن والعمل.

وعلى مستوى الشكل، تعتمد المسرحية على مقومات المسرح الوثائقي التسجيلي البريختي، وترتكن أيضا إلى مقومات المسرح الشامل، مع الاستفادة من المسرح الاحتفالي. وتحتاج هذه المسرحية الناجحة في



وسطها ونهايتها، مع فشلها في مقدمتها، إلى معالجة درامية أخرى وملحة لبدايتها، وتصحيح مشاهدها فنيا وجماليا، وذلك بالاعتماد على ممثلين آخرين أكفاء ومقتدرين، والابتعاد عن منطق انتقاء الممثلين القائم على الصداقة والإخوانيات، دون الاحتكام إلى شروط الفن المسرحي الأصيل، والذي يستوجب الكفاءة المتميزة والقدرات المهارية الاحترافية. كما ينبغي للمخرج أن يتجنب الموسيقى الآلية الخلفية" بلاي باك" PLAY BACK، ودفع الممثلين إلى الاعتماد على أنفسهم في الغناء والرقص والتمثيل.

وعلى الرغم من هذه الملاحظات الموضوعية والهنات البسيطة، فإن المخرج فخر الدين العمراني استطاع أن يجدد مسرحيا، وذلك على مستوى توظيف السينما، وتقديم سينوغرافيا ناجحة، وعرض لوحات غنائية وموسيقية ممتعة، وإظهار الفنان محمد كمال المخلوفي لأول مرة كممثل متمكن وموهوب، وله قدرات رائعة في مجال الفن والتمثيل في منطقة الريف. كما استطاع أن يقدم لوحة مشهدية متميزة مسرحيا، وهي لوحة الراديو، والتي تعد من أروع اللوحات المسرحية التي شاهدناها في المسرح الأمازيغي بمنطقة الريف.



الفصل السادس عشر

قراءة سيميائية في قصة «أعمق من الوسن» للسعودي حسن البطران

يعد حسن علي البطران من أهم كتاب المملكة العربية السعودية الذين ساهموا في تأسيس القصة القصيرة جدا، وتجنيسها فنيا وجماليا، بل يعتبر أيضا من الكتاب القلائل الذين جربوا التقنيات السردية الحداثية في قصصهم القصيرة جدا. وقد أصدر مؤخرا مجموعته الأولى في هذا الجنس الأدبي الجديد، وكانت تحت عنوان:" **نزف من تحت الرمال**[373]".

وقد خصصنا لهذا المبدع الشاب كتابا مركزا في نقد قصصه القصيرة جدا ودراستها دراسة ميكروسردية، وعنوان الكتاب هو: "**خصائص القصة القصيرة جدا عند الكاتب السعودي حسن علي البطران**[374]"، ويعد هذا المؤلف في رأينا أول كتاب يتناول القصة القصيرة جدا بالسعودية درسا وتحليلا وتقويما. هذا، وسنحاول في هذه الدراسة مقاربة قصة قصيرة جدا لحسن علي البطران تحمل عنوانا اسميا مركبا ألا وهو "**أعمق من الوسن**" يتكون من الإسناد الاسمي المحذوف والمركب الحرفي للتأكيد والتقرير والإثبات حجاجا واستنتاجا. ومنهجيا، فلقد لقد اخترنا التمثل بمبادئ المقاربة السيميائية الشكلانية اعتمادا على خطوتين إجرائيتين ألا وهما: التفكيك التشريحي والتركيب البنيوي، مع الاستفادة من نتائج التحليل النفسي الفرويدي .

9- النص المنطلق :

يقول حسن علي البطران في نصه الإبداعي الجديد "**أعمق من الوسن**" المنشور في الموقع الرقمي "مجلة الفوانيس[375]"، وهو من جنس القصة القصيرة جدا :

"يفرش ذيله كطائر طاووس.. يقترب منه وتتلاطم السحب وتهطل الأمطار.. يتلاعب بثدييها.. يسجل ثلاثة أهداف في مرمى البرازيل ويُقذف بالحجارة. تغلق أمامه أبواب المدينة ويمنع من الدخول... يصحو من نومه وثيابه مبللة "

---

[373]- حسن علي البطران: **نزف من تحت الرمال**، إصدارات نادي القصيم الأدبي، بريده، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة 2336م؛

[374]- د. جميل حمداوي: **خصائص القصة القصيرة جدا عند الكاتب السعودي حسن علي البطران**، دار السمطي للطبع والنشر والتوزيع والإعلام، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 2336م؛

[375]- حسن علي البطران: "أعمق من الوسن"، قصة قصيرة جدا، **مجلة الفوانيس الرقمية**، 2/ 2/ 2336م.

2- مرحلة التفكيك :

تستند قصة حسن علي البطران إلى مجموعة من الأفعال المضارعة المتعاقبة والمتراكبة بناء وحذفا وإضمارا، وهي :يفرش، ويقترب، وتتلاطم، وتهطل، ويتلاعب، ويسجل، ويقذف، وتغلق، ويمنع، ويصحو... وتدل هذه الأفعال على زمن الحاضر، وهو زمن الفعل والإنجاز والتحرك الدرامي. وتحمل هذه الأفعال دلالات سطحية وعميقة تقربنا من اللقطات السينمائية الديناميكية الدالة على المواقف الحركية ذات المنحى الصراعي والكوريغرافي. كما أن الجمل ذات طابع فعلي، وهي جمل بسيطة ذات محمول فعلي واحد، لأن الغرض منها هو الاختصار والتكثيف والاختزال .
هذا، وتتجمع القصة في مجموعة من الأفعال النووية الدالة والمعبرة عن الصراع المشهدي، والذي يتكون من اللحظات الدرامية التالية :

أولا: لحظة الافتراش التي تحيلنا على النوم أو التظاهر بالنوم أو الاستلقاء على الأرض أو التمدد فوقها.

ثانيا: لحظة الاستعداد للاقتراب كما يدل على ذلك فعل يقترب.

ثالثا: لحظة الصراع والتشبيك الدرامي، كما تدل على ذلك أفعال أخرى مثل: تتلاطم، وتهطل، ويتلاعب، ويسجل، ويقذف، ويمنع، ويغلق.

رابعا: لحظة الصحو والاستفاقة من السكر والانتشاء، كما يدل على ذلك فعل يصحو .

وهذه اللحظات الدرامية قد تكون واقعية مباشرة، وقد تكون لحظات لاشعورية مجازية ورمزية تقع في اللاوعي والعقل الباطن، كما تؤشر على ذلك عبارة القصة: "يصحو من نومه وثيابه مبللة"، والتي تتكون من أفعال ثلاثة: النوم، والصحو، والتبول في الثياب. وتتركب هذه الأفعال أيضا من متواليات سردية متعاقبة منطقيا وكرونولوجيا سببا واستنتاجا :متتالية النوم، ومتتالية الصحو، ومتتالية التبول، وهي كذلك لقطات سينمائية ومشهدية، تعبر عن صيرورة طفولية حالمة ومعقدة ومكبوتة .

وعلى أي، تتألف القصة من تسع جمل مركزة في بنياتها التركيبية دلاليا ومقصديا، فالجملة الأولى تحمل تشبيها حسيا بلاغيا، يوحي بجمال الموصوف، وبراءته الطاهرة الصافية، ووسامته الرائعة "كطائر طاوس"، بينما يوحي المشبه بكونه كائنا حيوانيا "يفرش ذيله"، وقد يكون كائنا بشريا منكرا على مستوى الغياب، يفترش لباسه، وما يجر وراءه كالذيل، كحال العروس التي تلبس ملاءتها البيضاء أثناء

حفل العرس، فتجرها كما تجر الذيل، وهذا التأويل ممكن على مستوى التخييل المجازي. ويحمل فعل "يفرش" في طياته دلالات النوم والدفء وحرارة المكان، بله عن معاني التمدد والاستلقاء في أوضاع متعددة، تؤشر على وجود فضاء حميمي للانكماش والإيواء. ويمكن تلخيص جملة هذه اللقطة المشهدية في البؤرة الدلالية التالية: "الجمال يفترش الأرض في وضعية استلقاء ."

وترد الجملة الثانية "يقترب" بكل مكوناتها النحوية التامة، فتحمل فاعلا منكرا، ومفعولا به غير محدد، ومن المعلوم أن التنكير من مكونات القصة القصيرة جدا. وهكذا، يحيل القرب في هذه القصة على الصداقة والمودة والمحبة، والميل الإيجابي، والتواصل الحميمي، والتعايش الحقيقي، والاستعداد للالتحام، والترابط الجدلي، والاشتباك النفسي. ويعني هذا أن ثمة ألفة بين المتقاربين سواء أكان ذلك على مستوى الواقع أم على مستوى اللاشعور والتخييل الباطني .

أما جملة "تتلاطم السحب"، فعلى الرغم من حمولاتها الطبيعية والفلكية المباشرة، فهي تؤشر سيميائيا على حالة التجمع والاستعداد والتداخل والتضام الطبيعي والتراكب التلاصقي، وتحمل السحب في معانيها دلالات الخصوبة والتوالد والحياة، أما تتلاطم فتحيل على الصراع الجدلي والطبيعي، وتحيلنا أيضا على عمليتي المد والجزر، فتذكرنا بأمواج البحر وتلاطمها. وهنا، نستحضر مكون الماء والخصوبة في هذه العملية الاقترابية، والتي يتم فيها الاشتباك الطبيعي من أجل تحقيق التناسل والتواليد الإيروسي الإيجابي، كما في الخطاب الديني "القرآن"، والفلسفي «أنبادوقليس»، والشاعري «غاستون باشلار». وتزكي جملة "تهطل الأمطار "دلالات هذه القصة المركبة المتشعبة دلاليا، فجملة "تهطل الأمطار" مؤشر حقيقي على الخصوبة والتوالد وانسياب الماء الذي قد يشبه المني بصفة خاصة، وبهما تتحقق الحياة الشبقية، والفعالية الإنسانية الطبيعية، والحياة الفطرية سواء في المواقف الأخلاقية الملتزمة، أو المواقف الرومانسية الوردية غير الشرعية، و التي توحي بالعشق والغرام والحب الإنساني أو الجسدي .

وإذا انتقلنا إلى الجمل الأخرى داخل القصة القصيرة جدا، و التي نحن بصدد دراستها ومقاربتها شكلانيا، فنبدأ مثلا بالجملة التالية: "يتلاعب بثدييها"، فهذه الجملة تذكرنا باللعب الطفولي، لأن الطفل يمر بمراحل منذ صغره لدى المحلل النفسي سيغموند فرويد كمرحلة القضيب، ومرحلة الامتصاص، والمرحلة الشرجية، ومرحلة الكمون، ومرحلة التبلور الجنسي. فهنا، نجد أنفسنا أمام مرحلة الامتصاص

التي تنصب فعليا على مص الثديين، باعتبار ذلك الفعل لعبا سيكولوجيا، يحمل في طياته دلالات الحرمان، وفقدان عاطفة الدفء والحنان الأمومي. كما أن الثديين في الثقافة العربية الإسلامية رمز للعطاء والكرم والجود والخصوبة، ورمز كذلك للأمومة والحنان والعطف البشري. زد على ذلك، أن أهم عضو في الجسد الأنثوي الجميل هو الثديان، واللذان يعبران عن لحظة الانتشاء، والاستعداد للاشتباك الإيروسي العاطفي .

ويتحول هذا الاشتباك الشبقي الجنسي إلى لعب واقعي حقيقي توهيما وتخييلا، وذلك حينما يقول الكاتب في قصته منتقلا إلى سياق قصصي ودلالي آخر: "يسجل ثلاثة أهداف في مرمى البرازيل ويُقذف بالحجارة"، فيوحي تسجيل الأهداف في المرمى بالانتصار والزهو، وتحقيق المراد من الاشتباك والتفاعل البيولوجي والنفسي، والمرمى هنا كذلك فضاء داخلي مقعر عليه يقع الانتصار والظفر والفوز، وتدل الإصابات الثلاث على انتصار كمي كبير على الآخر المنهزم. ونلاحظ، هنا، تقابلا في الصور، وتماثلا بين لوحة الواقع الشعوري ولوحة اللاشعور الخيالي. ويجعل هذا التناظر من قصة حسن بطران مشهدا سينمائيا مركبا في لقطاته المتشعبة المتداخلة التي يتداخل فيها الواقع الموضوعي والواقع اللاشعوري . ويمكن أن يوحي اللعب الكروي بحلم الذات بالتفوق والشهرة، وتمجيد الذات، خاصة أن القاذف قد تفوق على الفريق البرازيلي، والذي من الصعب أن ينتصر عليه فريق من الفرق الكروية المعروفة في العالم إلا بشق الأنفس. لكن هذا التفوق يتجاوز الدلالة المباشرة إلى الدلالة الإيروسية المجازية. وتحمل عبارة "ويقذف بالحجارة" دلالة على الانتقام والثأر، كما تحمل في السياق الإيروسي للقصة دلالات الحد والتعزير والمحاسبة والمنع، ولاسيما إذا كان الفعل الذي قام به المكلف فعلا غير شرعي مثل: فعل الزنى واللواط .

وينتج عن فعل "الانتصار على القوي وهزمه أشد هزيمة" مجموعة من العقوبات التأديبية الزجرية، كقذفه بالحجارة رجما وحدا ومنعا، مع تغريبه خارج المدينة، كما تدل على ذلك العبارة المركبة التالية: "تغلق أمامه أبواب المدينة ويمنع من الدخول...". وينطلق الكاتب في قصته تناصيا من فقه النوازل والحدود، للتعبير عن وضعية الحالم المتخيل الذي كان يمتلك لاشعوريا قدرة فائقة على الحب والاستمناء، وتحقيق البطولة اللعبية. بيد أن هذه القدرات لم تكن فعلا حقيقية على مستوى الواقع، بل كانت بمثابة حلم منامي وتخييلي، كما في هذه العبارة: "يصحو من نومه وثيابه مبللة". ويعني هذا أن جميع التصرفات التي

قام بها الشخص هي بمثابة تعويض سيكولوجي للإحساس بالنقص والحرمان، وتعبير نفسي عن التسامي والاستعلاء. وعليه، فهذه القصة تتوفر على النفس القصصي السردي الذي يتشكل من البداية والعقدة والصراع والحل والنهاية، كما أن هذه القصة تتكون أيضا من المتواليات السردية التالية: النوم، و الاقتراب، و التهيج، والاشتباك، و القذف، و الانتصار، و العقاب، و التغريب، و اليقظة . ويعني هذا أن شخصية القصة كانت تحلم على مستوى اللاشعور بأحداث متداخلة ومتشابكة متشعبة، يتداخل فيها الواقع والخيال، والشعور واللاشعور، والوعي واللاوعي، والظاهر والباطن، والذات والموضوع. ومن ثم، فالشخصية تسترجع الأحداث الإيروسية والعلاقات الوردية غير المشروعة واقعيا، وذلك من خلال الفعل الحلمي والاستمناء الانتشائي. وهكذا، يتقابل في النص القصصي الواقع والحلم، والحقيقة والخيال على مستوى إنجاز الفعل. والدليل على تخيل المشاهد وعدم واقعيتها هو استيقاظ الحالم من نومه مبلل الثياب، أي إنه كان يحلم حلما شبقيا قائما على الاستمناء والانتشاء الجسدي، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الحرمان الواقعي والكبت الاجتماعي، وذلك بسبب وجود الأنا الأعلى، وهيمنة سلطة المجتمع. وعلى أي، ينقل لنا النص القصصي حالة من الخوف يعيشها الكاتب على مستوى اللاشعور الخيالي. وبالتالي، تعبر عن رغباته المكبوتة، وميله الشبقي نحو الأنثى، وما البطولة في القصة سوى مفتاح تخييلي للظفر بالآخر، والفوز عليه انتصارا وإفراغا للمكبوتات المضمرة والصريحة .

0- مرحلـــــــة التركيب :

وهكذا نصل إلى أن قصة حسن علي البطران قصة مركبة سينمائيا قائمة على تناظر الصورة الومضة وتماثلها مشهديا، كما تتأرجح اللقطة القصصية بين الواقع والخيال، والانتقال من لحظة النوم إلى لحظة الصحو. أي: من لحظة الموت إلى لحظة الحياة، ومن لحظة السكون إلى لحظة الحركة. ومن ثم، فالقصة من حيث التركيب متشعبة البناء ومعقدة التوليف، تتكون من لقطتين مغايرتين: لقطة التغزل بالطبيعة، ولقطة الانتصار في اللعب، بيد أن اللقطتين معا كل واحدة تكمل الأخرى دلاليا وسيميائيا. ويتضح لنا من نسيج النص أن الجمل القصصية تتعاقب بسرعة تتابعا وتراكبا، للتأشير على سرعة الإنجاز والصراع، وإن كان هذا التعاقب على مستوى الظاهر مشتتا بفعل الانزياح، والتخريب الدلالي، وتمزيق اللوحات دلاليا ومرجعيا، على الرغم من وجود الوحدة الموضوعية والعضوية على المستوى النفسي والشعوري والبنيوي .

وتتحول الشخصيات القصصية إلى عوامل طبيعية وكائنات بشرية مغيبة غير قابلة للإنجاز الواقعي، لذالك، تلتجئ حلميا وخياليا إلى التعويض والتسامي لإثبات الذات واقعيا وموضوعيا. كما أن



الشخصيات غير خاضعة للتسمية، بل بقيت حبيسة التنكير والتكنية والمجاز. ويظهر لنا محور التواصل العاملي أن الذات العاشقة تريد أن تحقق رغبتها الشبقية والسيكولوجية عن طريق الظفر على الآخر، وذلك لإرضاء غرائزها الشبقية، وإشباع أهوائها اللاشعورية الدفينة، وتطويع مشاعرها الظاهرة، لكنها تواجه قوى المنع والزجر، و التي تتمثل في سلطة المجتمع وسلطة الأنا الأعلى. أما فضاءات التخييل، فنجد الفراش الذي يحيلنا على الغرفة والانتشاء الشبقي والإيروسي، وفضاء الطبيعة الدال على التهييج والتوالد والخصوبة، والمرمى الذي يدل على مكان الهدف، وتحقق النشوة، وتحصيل لذة الفرح والظفر، والبرازيل التي تحيل على البلد المستضيف وفضاء التخييل الحلمي، والمدينة التي تحمل في القصة دلالات التغريب والنفي والزجر .

ونلاحظ فنيا قلة الوصف تكثيفا واقتضابا واختزالا، مع التركيز على القصصية والأحداث الإسنادية الرئيسية، وإهمال الأفعال الثانوية والأجواء التكميلية. كما يقرب هذا الحجم القصير النص الذي بين أيدينا من جنس القصة القصيرة جدا تكثيفا وإضمارا واقتضابا وومضة .علاوة على ذلك، تتميز القصة بأبعادها المجازية والرمزية والتجريدية القائمة على الغموض الفني، والانزياح، والإيحاء، والتكنية، والمشابهة. وبالتالي، تنتقل القصة من الواقعية الحسية إلى التجريد الرمزي، وترتحل من عالم السكر والانتشاء إلى عالم اليقظة والصحو. ويمكن أن تكون هذه القصة على مستوى التأويل والافتراض القرائي مجرد تجربة عرفانية صوفية وجدانية، تعاش على مستوى الخيال والمنام، مادامت فيها مراوحة بين لحظة السكر ولحظة الصحو، أو الانتقال غيبيا من لحظة اللاوعي إلى لحظة الوعي .

وخلاصة القول: تعتبر قصة "**أعمق من الوسن**" من أروع قصص حسن علي البطران ؛ وذلك بسبب غموضها وتجريدها وطابعها التركيبي المتشعب والمتداخل. ويمكن القول أيضا: إنها قصة سينمائية مركبة، ولقطة مشهدية وامضة، وصورة معبرة دراميا، طافحة بأحداث حركية تحيل على مجموعة من العوالم الطبيعية والشبقية واللعبية، والتي تحيل على اضطراب نفسي عميق ومترسب لدى الشخصية المحورية التي تعاني من الحرمان والنقص والكبت وفقدان الحنان الأمومي، ناهيك عن غياب الشعور الإنساني السوي. إذاً، فالكاتب يتذكر – في هذا النص المركب الشقي– طفولته الواعية واللاواعية،وذلك من خلال الإتيان بأفعال لاشعورية طبيعية وشبقية ولعبية، تعبر عن رغباته المكبوتة، وتفصح عن مشاعره المقموعة، وذلك على مستوى الذات والموضوع على حد سواء .



الفصل السابع عشر

سيميائيـــــــة الأزياء الأمازيغيــــــــة
(تجربة الفنان عبد السلام بوكلاطة نموذجا)

من المعلوم أن المسكن والمأكل والملبس من الأركان الثلاثة التي تنبني عليها الحياة الإنسانية. أي: إنها من الضروريات التي لا يمكن الاستغناء عنها في حياتنا، وبدونها تكون الحياة شاقة وعسيرة، ومن المستحيل أن يعيشها البشر. وتعد الأزياء المظهر المادي للجانب الثقافي لدى الشعوب؛ لأنها تعبر عن مكانة الأمم، ورقي حضارتها، وتعبر كذلك عن التطور الذي حققته في الميدان الفني والاجتماعي والاقتصادي. أي إن الأزياء أو الملبوسات وثيقة صادقة عن العمران والحضارة، ومدى الاهتمام بالفنون الجميلة. وفي الحقيقة" تعتبر دراسة تاريخ الأزياء مصدرا وثائقيا يعكس مظاهر الحياة لأي بلد من البلدان، وتكمن أهمية هذه الدراسة في أنها عنصرا من عناصر الحضارة الإنسانية، حيث تدل على مدى رقي الأمة وعلى مستوى الدولة الاقتصادي والثقافي والاجتماعي والفني، كما أنها تعطي الباحثين الأبعاد الثقافية والحضارية. ولذلك، تظهر الحاجة إلى دراسة تلك الأزياء بكل مالها من خصائص ومسميات، وتحليل محتواها الفني من نسيج ولون وزخرفة وتطريز ومكملات للزينة والحلى"[376].

وترتكز فلسفة الزي على ثلاثة جوانب أساسية:

9- **الحاجة**: لقد اتخذ الإنسان الزي لضرورة وقائية، أي لحماية جسمه من الأخطار الطبيعية: الفزيائية والكيميائية. وكان هذا الزي يستوجبه تغيير المناخ: حرارة ورطوبة. ويعني هذا أن الزي يحافظ على الوجود الإنساني من كل ما يمكن أن تفاجئه به البيئة التي يعيش فيها هذا الإنسان.

2- **الاجتماعية**: ويعني هذا أن الزي يعبر عن شخصية كل إنسان داخل المجتمع، وبذلك يأخذ وظيفة اجتماعية. أي إن اللباس قد يعرف بالأفراد من الناحية الاجتماعية: يحدد الوظائف التي يمارسونها، ونوع الطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها....

0- **الديكور**: يتخذ الملبوس كذلك وظيفة جمالية تعبر عن أناقة الشخص وجماله وأبهته، والاهتمام بالذات. أي إن الزي ذو وظيفة ديكورية جمالية تساهم في إثراء الفن والحضارة في ميدان الفنون الجميلة. وللزي تاريخ طويل يمتد من الفراعنة مرورا باليونان والرومان إلى تاريخ الحضارة الإسلامية وأوربا الحديثة.[377]

ويمكن أن نحدد عبر هذا التاريخ الطويل مع بداية ظهور الإنسان ثلاثة ثوابت أساسية في فلسفة الملبوس:

9- العري(مرحلة الإنسان البدائي)؛

2- البساطة(أشكال بسيطة في استعمال الزي)؛

0- البذخ(التحلي بفلسفة الترف والبذخ والتجميل والتأنق الفني والحضاري).

---

[376]- د. ثريا سيد نصر ود. زينات أحمد طاحون: **تاريخ الأزياء**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط9، 9663، ص: المقدمة؛

[377]- انظر المرجع السابق، وهو في(022) صفحة من الحجم الكبير.



ويمكن أن نبرز كذلك أن الإنسان مر بمراحل بارزة في تطوير حياته، والحفاظ على جسمه وذاته وجماله، منها:

* عري البدن.
* الاتقاء بالزي النباتي.
* الاتقاء بالزي الحيواني.
* مرحلة النسيج(الكتان والصوف).
* مرحلة الزي المزخرف.

وهناك مرحلتان أساسيتان في تطور الزي النسيجي:

* مرحلة الأشكال البسيطة
* مرحلة الأشكال الزخرفية المعقدة.

ويعني كل هذا أن " الإنسان الأول نجد أنه لم يكن له من وسائل الكساء شيء، وكان يهيم في أول الأمر بين الأدغال عاري البدن شأنه شأن الحيوان، على أن قسوة الطبيعة دفعته إلى التفكير في صنع ما يقيه من البرد القارس أو الحر اللافح. وكان أول ما استتر به الإنسان هو ورق الشجر. ثم، تدرج بعد ذلك إلى استعمال الحشائش والأغصان والليف، وصنع منها نسيجا ملائما، ثم اتخذ من جلد الحيوان وفرائه مآزر قبل أن يهتدي إلى طريقة عمل الخيوط من الكتان أو الصوف أو غيره. ثم، صنع من تلك الخيوط نسيجا بسيطا- بدائيا في أول الأمر، ثم حور فيه، وتولاه بالزخرفة لكي يتخذ مظهرا يشعر من يلبسه بشيء من الفخر."[378]

وعند تحليل الأزياء لابد من التركيز على عناصر أساسية في الملبوس مثل:

9- الشعر وغطاء الرأس.
2- ألبسة العنق.
0- ألبسة الجسد.
1- ألبسة الفخذ والرجلين.
2- الأحزمة أو الزنار.
3- ألبسة القدم.
4- المجوهرات والحلي.
5- الألوان.

---

[378]- نفس المرجع السابق (المقدمة)؛



6- الأشكال.

93- اللوحات والصور.

99- الأماكن المخصصة لحفظ الأزياء.

وإذا كان العالم الثالث، ومنه العالم العربي، يميل إلى البساطة في الأزياء لأسباب دينية ومناخية ومادية وثقافية، فإن الغرب سار خطوات مذهلة في مجال الأزياء، إذ مال إلى الزخرفة والتغيير، وتعقيد الملبوس، والدليل على ذلك تلك العروض التي تنعقد من فينة وأخرى في لندن وباريس وميلانو ونيويورك لعرض أحدث الموضات والتصاميم الزخرفية الجديدة، وذلك حسب الفصول والفلسفات السائدة في المجتمع.

لكن على الرغم من هذه الأسباب، فلقد عرف العالم العربي تطورا كبيرا في الإقبال على الأزياء ذات الزخارف الجميلة والمعقدة التي تستوحي الفن الراقين وذلك مع تحسن الظروف الاجتماعية والاقتصادية، و لاسيما في دول الخليج والشام والمغرب العربي، علاوة على سياسة انفتاح هذه الدول على الغرب، و استلهام الأزياء الشرقية، ولاسيما الصينية والهندية واليابانية والباكستانية والتركية منها.

وفي هذه الدراسة سنقوم بدراسة الأزياء لدى الفنان المغربي **عبد السلام بوكلاطة** قصد معرفة البنية الجمالية والدلالات التي تنبني عليها ملبوساته وأثوابه.

❑ عتبـــــة الفنان:

ولد **عبد السلام بوكلاطة** سنة 9633 ببني توزين بإقليم الناظور بالمغرب، وتلقى تكوينه على يد أبيه الذي كان صانعا تقليديا في اللباس التقليدي القومي. بيد أن الابن طور صناعة أبيه، واتجه نحو الزخرفة الفنية والتشكيل البصري. وقد شارك في عدة معارض محلية ووجهوية ووطنية ودولية. فقد شارك في موسم المعرض الوطني للصناعة التقليدية المنعقدة في مراكش سنة 9660م، وحصلت على الجائزة الأولى، جائزة المهارة وجائزة أمهر صانع من مؤسسة البنك الشعبي المركزي. وشارك أيضا في المعرض الذي أقيم على هامش اتفاقية الگاط بمراكش سنة 9661م، دون أن ننسى مشاركته بمعرض ميناء بني أنصار، حيث انطلق لحاق غرناطة- دكار، وكذلك عرض في رواق المغرب العربي بالناظور، دون أن ننسى مشاركته بمؤتمر المجلس العالي للصناعة التقليدية الدورة(90) بالعاصمة العلمية فاس سنة 9663م، وقد تسلم أخيرا رسالة تهنئة ملكية، وذلك بسبب لوحته التي تحمل في طياتها أيقون الهوية الأمازيغية.

هذا، وقد طور الفنان **بوكلاطة** صناعته، وذلك حسب متطلبات العصر الحديث حتى تأخذ مكانتها الوطنية والدولية والعالمية، دون إغفال للجانب الحضاري والثقافي للشخصية المغربية والأمازيغية على حد سواء. كما قام بتكوين كثير من الطاقات الشابة في هذا المضمار التطريزي والفني، وسارت على منواله في الإبداع والعطاء والإنتاج. ومن المعلوم أن لهذا الفنان طموحات وأماني كثيرة تتمثل في تكوين رواق أو متحف أو معرض دائم لعرض المنتوجات التي يساهم بها الصانع التقليدي، ولاسيما منتوج القفطان. لذا، فهو في حاجة إلى ممولين للمساهمة في إنجاح هذا المشروع المربح ماديا ومعنويا وفنيا.

❑ الدلالات السيميائية اللوحات المطرزة:

رسم **عبد السلام بوكلاطة** مجموعة من اللوحات الفنية فوق الزي جامعا في ذلك بين الأصالة والمعاصرة. ومن هذه اللوحات نجد لوحة **المشبك الحضاري(اللوحة رقم9)** أو ما يسمى (**تيسغنست أومزروي**)، والتي وضعت في إطار مستطيل منمق بزخرفة خشبية يتقاطع فيها اللون الأخضر مع اللون المذهب. وهذا له علاقة سيميائية مع صورة اللوحة. وإذا تأملنا اللوحة داخليا، فإننا نجد قطعة ثوب من "لمليفة" طرز فوقها مشبك أمازيغي، يعبر عن أصالة الريفيين الأمازيغيين بشمال المغرب، ويتحدث أيضا عن حضارتهم الممتدة عبر التاريخ، وذلك قبل حضارة الفراعنة بكثير. وقد اختار الفنان **عبد السلام** ثوبا أحمر للدلالة على النضال والمقاومة والدفاع عن الهوية الأمازيغية. وتتخذ هذه اللوحة المشبكة طبيعة تزيينية كشكل من أشكال الزينة والحلي للمرأة أو الرجل. وتتسم زخرفة المشبك بتعقد الأشكال الورقية والنباتية والأشكال الهندسية، وتنماز كذلك بزخرفة ذهبية وفضية متناسقة ومتناظرة في شكل تصاعدي متدرج من الأسفل نحو الأعلى. وقد استعان **بوكلاطة** في إنجازها بمواد نفيسة منها:الذهب والمرجان و كريسطال و الصقلي الذهبي والصقلي الفضي والحرير.

وفي اللوحة الثانية(**رقم اللوحة 2**)، يتحول عبد السلام **بوكلاطة** من صانع تقليدي وخياط ماهر إلى فنان تشكيلي يتقن الرسم والتشكيل، وينطلق من رؤية للعالم تصيغ واقعه الفني والجمالي. لذلك، يلاحظ أن رؤيته حضارية بعيدة عن التعصب والعرقية الشوفينية. ويعني هذا أن **بوكلاطة** فنان محلي ووطني وقومي وعالمي لا يعرف فنه حدودا ضيقة أو عقدية؛ لأنه يكتب الفن، ويوثق الإبداع الجمالي بالإبرة والخيط والمخراز.

هذا، وتصور اللوحة الأيقونية امرأتين جبليتين بمنديلهما الملون الذي يغطي فخذيهما ورجليهما، ويمتاز بصوف غليظ وخشن يراعي حاجات المنطقة المناخية، والتي تتسم بكثرة الجبال، وقسوة البرودة، وشدة

الرطوبة. وغالبا ما يوضع هذا الزي فوق ألبسة داخلية. وبالتالي، فهو لباس نصفي يساعد المرأة الجبلية على العمل والسفر، وقطع المسافات الطويلة لبيع منتجاتها، وقد يتحول إلى بساط لافتراشه أو الجلوس عليه. ويلاحظ كذلك أن اللوحة تشير إلى عناصر أخرى من زي الجبلية مثل: ارتداء شال أزرق أو أبيض يشبه الحجاب يوضع على العنق اتقاء للبرودة، ورغبة في التستر والتحجب والاستحياء. كما أن هذا الشال طويل يغطي تقريبا الظهر كله. كما نلاحظ طربوشا جبليا مصنوعا من الخيش، وتجميع الخيوط في عقد كبيرة لتزيين هذا الغطاء الرأسي، وتحقيق توازن بين أجزائه الأربعة.

هذا، وقد اعتمد الفنان في تطريزه لهذه اللوحة على التناظر والتقابل في الألوان والأشكال والأجساد، فمثلا نلاحظ صدريين من القطن أحدهما:أبيض والآخر أزرق، كما نجد منديلين مختلفين في اللون: أبيض في أحمر وأزرق في أحمر مفصولين بخطوط بيضاء، ناهيك عن تقابل الأجساد: الرشاقة مع البدانة. وقد أحسن **بوكلاطة** كثيرا، وذلك حينما طرز هذه الحياكة التطريزية على ثوب أزرق شفاف وواضح يثير الإعجاب، ويجعل من هذا الخياط الماهر فنانا يجيد انتقاء واختيار أدواته الفنية والتشكيلية.

وفي اللوحة الأخرى(اللوحة رقم 0)، نجد إطارا تشكيليا خشبيا يصور بطريقة حضارية أصيلة امرأة أمازيغية تلبس إزارا محاطا بحزام تقليدي(**أحزام**)متعدد الألوان، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على مدى اهتمام المرأة الأمازيغية بالزخرفة والألوان الداكنة كالأحمر والأخضر والأصفر... وتضع هذه المرأة على رأسها غطاء من الكتان الأحمر(**ثاسبناشت**)، والذي تتداخل فيه بعض الأشكال كالوشوم على الوجه مثل: المرأة السوسية والشلحية. كما أن هذا الإزار الذي يكون غالبا أبيض ومتماوجا في انسيابه وتطريزه، فقد يتناسب مع فترات الزواج أو الحضور في حفلات الفرح والمناسبات الاجتماعية والدينية. لذلك، يقترب لونه الأبيض من دلالات الدين الإسلامي. ويلاحظ في صورة المرأة مدى اهتمام المرأة الأمازيغية بالزينة والحلي كالخواتم والأقراط وأطواق العنق والمعاصم، والاهتمام كذلك بزينة الرجل، إذ يتخذ الخلخال والبلغة للتزيين، وإضفاء الجمال على الجسد. كما أن الضفيرتين(**إيموزارن**) رمز للجمال، والتباهي بالشعر الطويل، وتأكيد الأنوثة، وأناقة الحسن والجاذبية.

وإذا انتقلنا إلى اللوحة(**رقم 1**)، فإننا نجد مشبكا معقدا في زخرفته يوظف فيه **بوكلاطة** التصوير الهندسي وشكل المثلث كأنه كأس طافح بالنقوش المطرزة. وفي المثلث نجد مثلثات صغرى ودوائر هندسية تتوسطها دوائر أصغر منها. كما أن هذه اللوحة المطرزة بالألوان المتناسقة(الأبيض والأزرق) مزينة بالأشكال الرياضية والنباتية الدالة على الهوية الأمازيغية. إنها فن أرابيسكي أمازيغي يدل على الانتصار والصمود، والتشبث بالهوية الحضارية.

هذا، ونلاحظ في اللوحة (**رقم 5**) صورة مطرزة تقليدية أصيلة. إنها حجرة من المسيد، حيث يدرب الفقيه تلامذته على حفظ القرآن في ألواح تقليدية مصنوعة من الخشب، ويكتب فوقها بالصمغ، وتمسح بالماء والطين الرسوبي. كما يلاحظ أن الفقيه يلبس جلبابا صوفيا على غرار العلماء وفقهاء الدين. و يفترش هذا الفقيه حصيرا صوفيا (**ثعراوت**) مثل: فراش أو زربية متعددة الألوان.
وهكذا، يتبين لنا أن هذه الألواح المطرزة تجمع بين المعاصرة والأصالة وبين التقليد والحداثة، وتمتح من مرجعية ثقافية أصيلة تعبر عن الحضارة الأمازيغية والشخصية المغربية والإنسية العربية.

❑ **الأحزمـــــــــــــة**:

يستخدم **عبد السلام بوكلاطة** عدة أشكال حزامية لتزيين خصر المرأة، وشده بأناقة وجمال وتوازن أخاذ، يجذب الأنظار بألوانها المختلفة الساطعة والباهرة بجاذبيتها الساحرة. فهناك أحزمة ذات سمك طويل، وذلك بخطوط عمودية متوازية متقطعة بشريط يتلوى ارتفاعا وانخفاضا، متخذا سمكا غليظا في شكل أسهم الانعراج(اللوحة رقم 92). ويقسم هذا الحزام الثوب إلى قسمين: الجانب العلوي والجانب السفلي، ويتخذ هذان القسمان شكل مفتاح مطرز يتوسطه حزام دائري يساهم في شد الجسد، وإظهار رشاقته وفتنته.وقد يتخذ الحزام شكلا ورديا مفتوحا في الوسط الأمامي يشير إلى الحب والمودة والأمل والتفاؤل كما في اللوحة رقم 99.وقد يتخذ الحزام شكلا دائريا متقعرا في الوسط تتقاطع فيه مجموعة من الطبقات الزخرفية الملونة بالبياض والسواد، لتترك مساحة فارغة لتشكيل لوحة منقوشة لحيوانات متوحشة، وذلك بطريقة محاذية متوازية، ويمكن تسميته بحزام الفم المطرز بالزخرفة الحيوانية كما في اللوحة رقم 90. وهذا الطرز يذكرنا بالطرز الشرقي، ولاسيما الصيني الذي يستعمل الطرز الحيواني. كما يصبح الحزام منشطرا إلى نصفين مشبكين في بعضيهما البعض، حيث تبدو لوحة الحزام كريش الطاوس الجميل كما في اللوحة رقم93، وقد يتخذ الحزام شكل نصف داري منشطر(اللوحة رقم92)، ونجد كذلك حزام التاج المذهب الذي يحيل على المكانة الاجتماعية العليا، والأصالة، والزخرفة المتداخلة المعقدة، ولمعان اللؤلؤ الذهبي (اللوحة رقم6). وهناك الحزام التاجي المغلق بالخيوط المتشابكة على شكل خيوط الأحذية المترابطة (اللوحة رقم 4). وهذا النوع من التصميم الذي قد يتخذ عدة ألوان حسب ذوق المصمم أو المشتري وحسب اختلاف الفصول. أما الحزام الطويل المتموج في انسيابه وسريانه المائي (اللوحة رقم3)، فهو أكثر روعة وبهاء وجاذبية. ويستعمل الفنان كذلك في بعض

أزيائه المقدمة للعمل المسرحي أحزمة أمازيغية ملونة بألوان معروفة في تراثنا المحلي كالأحمر والأخضر الدالين على الوطنية في تقاطعها مع الموروث الأمازيغي المحلي(اللوحة رقم 91).

❑الزخارف الصدرية:

نعني بالزخارف الصدرية الأشكال الزخرفية التي تزين صدر الزي، وتجمله قصد إضفاء طابع تشكيلي وجمالي على لوحة الثوب أو الملبوس. وقد وظف **عبد السلام بوكلاطة** ألبسة بدون زخارف صدرية، وأخرى اتخذتها كعلامات بصرية للدلالة والديكور والجمال والتسويق. وتتربع هـــذه الزخارف على جانبي الصدر بشكل متواز وهندسي دقيق. ومن بين هـــذه الزخارف الصدرية نجد الأنماط التالية:

9- زخارف صدرية نباتية (وردية أو زهرية أو غصنية) كما في اللوحة رقم:4.

2- زخارف صدرية شجرية كما في اللوحة رقم:5.

0- زخارف صدرية ذات المشبك الأمازيغي للدلالة على الأصالة والهوية الحضارية، هـــذا المشبك هو الذي يعطي الفرادة لهـــذا الزي والملبوس، ويتمثل في اللوحة رقم:92.

1- زخارف صدرية هندسية مذهبة وهي تحمل دلالات تاريخية تحيل على المجد والسلطة والأبهة والعظمة الملوكية كما في اللوحة رقم:91.

❑ الأكمـــــام والذيـــــــول:

يلاحظ على أزياء الفنان **بوكلاطة** أنها ذات أكمام وذيول طويلة، وقد زخرفت بأبهى الزخارف النباتية والهندسية والحيوانية والأحجار الكريمة وبأروع زخارف الشبكة وزعانف الحوت وذيوله المتموجة السابحة كما في اللوحة رقم:94.

❑ العنـــــــــــــــــــق:

يتخذ الطرز العنقي في أغلب الأحيان عند الفنان عبد السلام **بوكلاطة** طابعا دائريا مزخرفا يشبه شكل المفتاح. وهذا العنق يتميز في لونه عن لون الزي بسمكه وطرزه المتميز بكثافة الخطوط، وارتفاع سمك



الخياطة والخرز، ووجود كثرة الأشرطة والخيوط الهندسية المتوازية الدالة على جمال الاتساق، وثراء الانسجام، وجاذبية المنظر.

ونستنتج، مما سبق ذكره، بأن **عبد السلام بوكلاطة** فنان تشكيلي حاذق وماهر يرسم بالخيط والإبرة، ويجمع بين الأصالة والمعاصرة، ويحمل زيه المطرز كثيرا من الدلالات الفنية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية.





ملحق اللوحات المدروسة:

اللوحة (رقم 9):





اللوحة (رقم**2**):



اللوحة (رقم**8**):



اللوحة (رقم**1**):



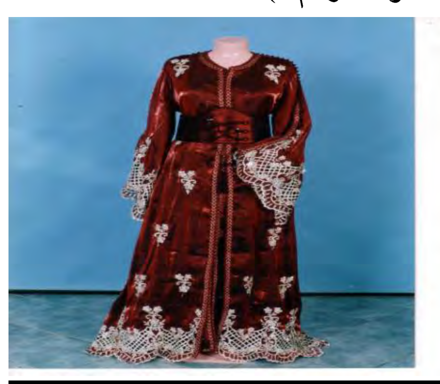
اللوحة (رقم**5**):



الحزام المتموج:(اللوحة رقم**6**):



الحزام المغلق والمشبك بالخيوط:(اللوحة رقم**7**):



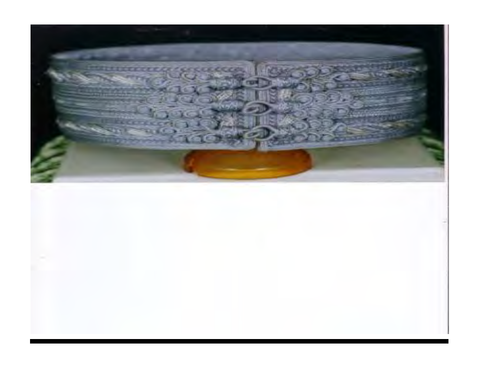
الحزام المنشطر فسيفسائيا:(اللوحة رقم**8**):



حزام التاج المذهب الأصيل:(اللوحة رقم9):



الحزام الطاوسي المنصف:(اللوحة رقم91):



الحزام الوردي المفتوح في الوسط:(اللوحة رقم 99):



الحزام الدائري المطرز بالشريط الزخرفي الملتوي:(اللوحة 92):



حزام الفم المطرز بالزخرفة الحيوانية:(اللوحة رقم 98):



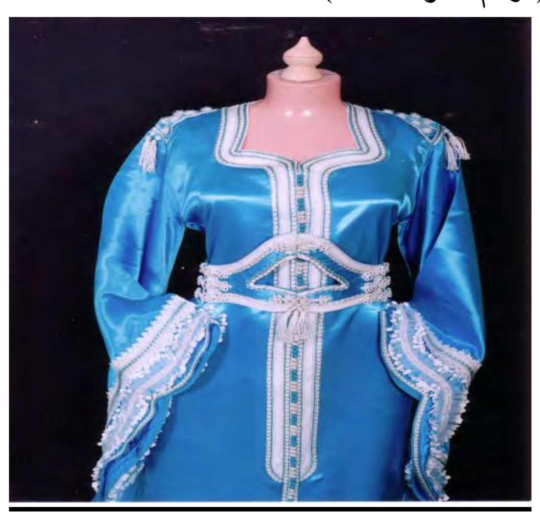
الزخرف الصدري ذو المشبك الأمازيغي:(اللوحة رقم **95**):



حزام نصف الدائري المنشطر:(رقم اللوحة**96**)



كم على شكل ذيل حوت:(رقم اللوحة **97**):



الفصل الثامن عشر

سيميوطيقا الأهواء في القصة القصيرة جدا

(قصة" سريالية" لحسن علي البطران نموذجا)



تعد القصة القصيرة جدا نصا ميكروسرديا قابلا لإخضاعه لمجموعة من المناهج النقدية تفكيكا وتركيبا، أو فهما وتفسيرا، أو تحليلا وتأويلا. والسبب في ذلك أنه نص صغير الحجم، ومحدود الكلمات، يتسم بالاختصار والتكثيف والإيجاز. وبالتالي، يصلح لأن يكون موضوعا للتطبيق البيداغوجي والنقدي، ولاسيما أنه مطية سهلة لتلك المناهج التي تتميز بشساعة التنظير، وكثرة المستويات والمصطلحات، فضلا عن عمق التطبيق والإجراء، كالمناهج البنيوية، والمناهج اللسانية، والمقاربات السيميائية.

ومن هنا، فقد اخترنا قصة قصيرة جدا للكاتب السعودي حسن علي البطران، وهي تحت عنوان:" **سريالية"**، بغية دراستها على ضوء سيميائية الأهواء، كما بلورها مجموعة من السيميائيين الغربيين ككريماص Greimas، وجاك فونتاني Jacƙues Fontanille، وهرمان باريت H.Parret، وآن إينوAnne Hénault ...

إذاً، ماهي مكونات الخطاب الاستهوائي في هذه القصة القصيرة جدا تركيبا ودلالة؟ وماهي خصائصه التكوينية تحليلا وتأويلا؟ هذا ما سوف نرصده في هذه الدراسة السيميائية التي بين أيديكم.

◆ **الفـــرش النظـــري:**

يمكن الحديث عن مجموعة من المشاريع السيميائية كسيميائية الفعل والعمل مع كريماص و أعضاء مدرسة باريس وجماعة أنتروفيرن Groupe Entrouϐerne، وسيميائية الأهواء مع كريماص وجاك فونتاني Jacƙues Fontanille في كتابهما القيم:" **سيميائية الأهواء**"[379]، وسيميائية الكلام الروائي مع الباحث المغربي الدكتور محمد الداهي[380]، إلى جانب مشاريع سيميائية أخرى كسيميائية التأويل مع بول ريكورPaul Ricœur، وسيميائية التشاكل مع فرانسوا راستيي F.Rastier، وسيميائية الإيحاء مع أوريكشيوني Catherine Kerbrat- Orecchioni، وسيميائية شغف الأشياء مع جان بودريار Jean Boudriard.

هذا، وتقترن سيميائية الأهواء بالذات وحالات النفس الفردية في مقابل سيميائية الأشياء والعالم الخارجي. وقد سبق لكريماص أن تناول سيميائية الأهواء، وخاصة هوى الغضب، ضمن كتابه: "**المعنى،**

---

[379] - Greimas et Jacƙues Fontanille: **Sémiotique des passions**.SEUIL.PARIS.France.1991.

[380] – د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2333م، ص:944؛

الجزء الثاني"، وذلك بدراسة برامج حكائية وسردية، فاستخلص منها ثلاث مكونات سردية: الحرمان والسخط والعدوانية.[381] لكن سيميائية الأهواء لم تخضع للتقعيد وإعادة البناء إلا في العقود الأخيرة، إذ خاض فيها بعض السيميائيين بروح علمية، وخصصوا لها كتبا مستفيضة[382].

ومن بين أهم هؤلاء الدارسين السيميائيين، نذكر كلا من: هرمان باريت H.Parret في كتابه:" **الأهواء: بحث حول تخطيب الذاتية"**[383]، حيث أولى أهمية كبرى للذات، وذلك بدراسة مكون التجلي والتمظهر، وإعادة النظر في البنية العميقة، وربطها بالذات أو النفس الفردية، واستجلاء الأفعال الانفعالية عبر الدراستين: النفسية والتداولية اللغوية ضمن المسار التوليدي الاستهوائي.

هذا، وقد انطلق باريت في دراسته للأهواء من ثلاثة مستويات منهجية: المستوى المورفولوجي للأهواء (يعتمد باريت هنا على النص لا على الوحدات المعجمية)، والمستوى التركيبي، ومستوى التخطيب. وقد توصل باريت إلى أن هناك ثلاثة أصناف من الأهواء: الأهواء المتقاطعة، والأهواء الانتعاظية، والأهواء الحماسية. وقد ركز باريت كلامه على الذات المستهوية والذات المضادة، فتعرض لمركب الأهواء، ثم الحديث عن التوازن العاطفي والتعويض. كما تطرق إلى آليات التخطيب، وأشار كذلك إلى أفعال الكلام وعمليات التلفظ، واستحضر القوة الإنجازية لتخطيب الانفعالات والمشاعر.

ومن جهة أخرى، فقد قام كل من كريماص وجاك فونتاني Jackues Fontanille بإصدار كتابهما القيم:" **سيميائية الأهواء**"[384]. وتتعلق هذه السيميائية بعالم الذات والهوى والانفعال، وكل ما يتعلق بالرغبات والأهواء كالحب والكراهية والحزن والسرور والانفعال والكدر والهم والغم...ويتضمن الكتاب سيميائية جديدة متعلقة بالبعد الانفعالي، وهي سيميائية مستقلة عن السيميائية العامة، كما يشتمل الكتاب على قسمين: نظري وتطبيقي.

وقد تبين، من الناحية النظرية، بأنه إذا كانت سيميائية العمل مع كريماص تهتم بالفعل في علاقة بالموضوع و التحولات وبنية العوامل الست، فإن سيميائية الأهواء تهتم على العكس بالحالة الفردية،

---

381 -Greimas (A.J): (De la colère), In: **Du Sens 2**, Seuil, 1983, pp:255-245;

382– د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، ص:91؛

383 - Parret (H): **les passions:essai sur la mise en discours de la subjectivité**, Mardaga, 1986;

وتعنى بالذات الانفعالية في مقابل عالم الموضوع والأشياء. ويعني هذا أن هناك سيميائية تهتم بالأشياء، وسيميائية تهتم بالحالة النفسية في علاقة بتلك الأشياء.

وعلى مستوى التطبيق، فقد درس الباحثان هويين مختلفين: البخل والغيرة اعتمادا على معياري التركيب والدلالة، سطحا وعمقا، مع الاستعانة بمجموعة من الخطابات كالخطاب المعجمي، والخطاب الأدبي، وخطاب علماء الأخلاق، وذلك من أجل تصيد الاستخدام الفردي والجماعي لهوى البخل وهوى الغيرة، باعتبار أن الهوى أساس الدلالة، كما يعد كذلك المولد الفعلي لكل التمظهرات الخطابية والنصية.

وفي هذا الإطار أيضا، يمكن الحديث عن العامل الانفعالي والفاعل الاستهوائي، والتقويم الأخلاقي على مستوى التمجيد المعرفي والأكسيولوجي. وفي هذه الحالة، يقوم الفاعل داخل النص السردي بدور انفعالي أو استهوائي. ويعرف كل من كريماص وجاك فونتاني الدور الانفعالي بقولهما:"مقارنة مع الأدوار العاملية التي يخضع ترابطها لتتابع التجارب والموجهات، فإن الدور الانفعالي يظهر عموما بوصفه مقطعا من المسار العاملي، ويصبح ديناميا بواسطة التركيب البين- جهي. إن التلفظ – الذي يروم التخطيب- يعتمد على المقاطع الجاهزة والمقولبة للتعبير عن المناطق الحساسة في المسار العاملي".[385]

وعلى الرغم من صعوبة الفصل بين الفاعل الموضوعاتي والفاعل الانفعالي، فيمكن التمييز بينهما بشكل واضح ودقيق، فما يفصل بينهما أن:" تجلي الدور الموضوعاتي يخضع قطعا لانبثاث الموضوع في الخطاب، في حين أن تجلي الدور الانفعالي يخضع لمنطق الأشباه الاستهوائية، وللانبثاث الخيالي المستقل عن الموضوع."[386]

ويضيف كريماص وجاك فونتاني إلى الدور الاستهوائي /الانفعالي ما يسمى بالدور الأخلاقي:" ففي الزهو، يتحدد الدور الأخلاقي الأول على نحو مستقل عن التجلي الاستهوائي، وذلك انطلاقا من تقويم تحققي (رأي مبالغ فيه).أما الدور الأخلاقي الثاني، فيتحدد انطلاقا من التجلي الاستهوائي نفسه(المغالاة)"[387].

---

385 - Parret (H):(L'énonciation en tant ƙue déictisation et modalisation), **Langages**, no 70, 1983, p: 91 ;

386 -Roulet (Eddy): (Modalité et illocution: pouϐoir et deϐoir dans les actes de permission et de reƙuête),**Communication**,no:32,1980,p:216 ;

387 - Parret (H):(La pragmatiƙue des modalités, in **langage**, no 43, 1976, p: 47 ;

وعليه، فالفاعل الاستهوائي هو الذي ينجز مجموعة من الوظائف الانفعالية في شكل أحاسيس وانطباعات ومشاعر وجدانية وعاطفية. وبالتالي، تخضع تلك الأهواء للمعايير الأخلاقية المتعلقة بثقافة المتلقي الممكنة.

ويمكن الحديث أيضا عن آن إينو Anne Hénault[388] التي أصدرت كتاب:" **السلطة بوصفها هوى**"، وقد ميزت فيه بين سيميائية الهوى وسيميائية العمل، حيث تقول إينو:" مما لاشك فيه أن كريماص يعطي الأولوية للعمل(ليس فقط على مستوى تاريخ أفكاره، بل كذلك على المستوى الإبستمولوجي) في تمفصل سيميائية العمل وسيميائية الهوى، وذلك لأن تحليل كفاية الذات الإبستيمولوجية الفاعلة هو الذي يفضي إلى قضية الهوى أو قضية الأهواء."[389]

ولقد اختارت إينو، على مستوى التطبيق، أن تدرس يوميات روبير أرنو داديلي R.A.D'Adilly، وذلك عبر الفترة الممتدة زمنيا من سنة 9391 إلى سنة 9302م، ويبلغ عدد صفحاتها (9233) صفحة.

هذا، وقد اختارت إينو أن تبحث عن سيميائية الأهواء عبر دراسة تطورية دياكرونية لمختلف الفواعل التاريخية، وهي تتفاعل مع الأحداث، مع رصد مختلف الردود الانفعالية والاستهوائية تجاه الحكم والسلطة والمجتمع، وذلك انطلاقا من تصورات ورؤى سوسيولوجية وأنتروبولوجية. وقد استخلصت إينو من دراسة حالة السلطة عبر ثنائية الجذب والقوة إلى أن هناك ثلاث حالات سيميائية للأهواء: الانتقال من حالة الحبور والتقدير إلى حالة الخيبة والفشل في إقرار السلم، مرورا بحالة التنبيه الشرعي وفقدان الهيبة.[390]

وعليه، فقد ركزت هذه الكتب المذكورة على سيميائية الأهواء تركيبا ودلالة، سطحا وعمقا، لسانا وكلاما، وذلك بالاعتماد على خطابات متنوعة: معجمية، وأدبية، وسياسية، واجتماعية، وأخلاقية... وكل ذلك من أجل البحث عن المعنى وآثاره، والتقعيد لبنية الخطاب الاستهوائي كما يتجلى في الخطابات المدروسة والمنجزة.

---

[388] - Hénault (A): **le pouvoir comme passion**, PUF, 1994;

[389] - Hénault (A): **le pouvoir comme passion**, PUF, 1994, p:214;

[390]- د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، ص:96؛

◆ **نـــص الانطـــلاق:**

كتب القاص السعودي حسن علي البطران في قصته:" **سريالية**" ما يلي:" **نظر إليه.. فلما رآه بصـــق على الأرض!.."**

◆ **تقطيـــع النـــــص:**

إذا حاولنا تقطيع هذه القصة القصيرة جدا، فسنجد أنها تتكون نحويا وتركيبيا وطبوغرافيا ودلاليا مـــن أربعة مقاطع صغرى في شكل جمل متتابعة ومتراكبة ومتوالية:

9- مقطع عنواني: " هذه سريالية".

2- المقطع الأول: " نظر إليه".

0- المقطع الثاني:" فلما رآه".

1- المقطع الثالث:" بصق على الأرض!.."

◆ **المقطـــــع العنـــــــواني:**

يتكون المقطع العنواني الأول من جملة اسمية خبرية مثبتة تتكون من مبتدإ محذوف تقديره " هذه"، وخبر ذلك المبتدإ هو "**سريالية**". ويعتبر النص القصصي بكامله خبرا لهذه الجملة العنوانية. وبالتالي، فـــالعنوان قد ورد في شكل جملة بسيطة تتكون من محمول متأخر حالي واحد "**سريالية**"، وموضوع غائب غـــير شخصي في شكل متقدم موضوعي. ويعني هذا أن القصة بكاملها على المستوى الدلالي عبارة عن حالة سريالية. ويرد العنوان المحمولي كبؤرة أساسية ؛ لأنه يحمل في طياته معلومة جديدة إلى الموضوع المتقدم



المعروف" هذه ". هذا، ويعرف النحو التداولي الوظيفي (فان ديك Ban Dijk) البؤرة بأنها الـتي:" تسند إلى المكون الحامل للمعلومات الأكثر أهمية أو الأكثر بروزا في الجملة."[391]

ويعني كل هذا أن العنوان يتكون من محورين مكملين: محور المعطى أو محور المسلمة " هذه"، ومحور الجديد أو الإضافة"سريالية". وتعتبر كلمة سريالية هي الكلمة المحورية والبؤرية في القصة، وعليها مدار الدلالة والتوليد والتحول سطحا وعمقا. ويمكن القول كذلك: إن اسم الإشارة المحذوف افتراضا وتقديرا " هذه" بمثابة المتقدم، أما كلمة سريالية، فهي بمثابة المتأخر. والمقصود من هذا تداوليا أن:" المتقدم هو الشيء المتحدث عنه الذي يفترض المتكلم معرفة المخاطب له، والمتأخر هو الجزء المتمم للجملة الذي يضيف إلى معلومات المخاطب السابقة معلومات جديدة تتصل بالمتقدم، والمسلمة هي ما يقدمه المتكلم من معلومات يدركها السامع من مصدر ما في المحيط (أي المقام، أو النص السابق)، والإضافة ما يقدمه المتكلم من معلومات لا يدركها السامع من مصادر أخرى."[392]

ونستنتج، مما سبق، أن هذه الجملة العنوانية جملة خبرية ابتدائية مثبتة خالية من المؤكدات، كما أنها تقريرية خاضعة لمنطق التعيين المباشر والحرفيDénotation. ويعني هذا أن الجملة تقدم معلومة إضافية وخبرا جديدا قد يدفع المخاطب إلى الشك وسوء الاعتقاد، مادامت الجملة خالية من المؤكدات التي تزيل كل شك وظن.

أما إذا انتقلنا إلى دلالات كلمة السريالية، فتحيل على الفوضى والجنون والعبثية السالبة، والتمرد عن الواقع، والثورة على نواميس العقل والمنطق والأخلاق. وقد ارتبطت الكلمة أيما ارتباط بمدرسة فنية إبداعية في مجال التشكيل والشعر والمسرح. وقد تبلورت هذه المدرسة كرد فعل على التيار الواقعي والطبيعي، وامتحت تصورها من سيكولوجية **فرويد** القائمة على اللاشعور والعقل الباطن، واستلهام الذاكرة والأحلام. وقد ظهرت هذه الحركة السريالية فعلا في سنة 9696 م، ونضجت في العشرينيات

[391] - د.حافظ إسماعيلي علوي: **اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2336م، ص:022؛

[392] - د. محمد محمد يونس علي: **مدخل إلى اللسانيات**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2331م، ص:49؛

من القرن الماضي. ويقول أندري بريتون في إعلانه الشهير أن السريالية هي:" الحركة الذاتية للنفس بصورة نقية خالصة".[393]

ومن مبادئها النظرية: التسلح باللاوعي واللاعقلانية، وأن الحقيقة هي التي يعبر عنها العقل الباطن والأحلام، وذلك من خلال التحرر من سيطرة العقل والوعي والمنطق. وقد أعطت هذه المدرسة الأهمية الكبرى للنفس الإنسانية، واستنطاق اللاوعي. لذا، تعتبر الفن نابعا من الفوضى والهذيان، وذلك على غرار التحليل السيكولوجي القائم على تداعي المعاني تداعيا حرا، بدون رقابة أو محاسبة عقلية واعية من قبل الأنا الأعلى.

ومن المنظرين لهذا المذهب الأدبي، نذكر: **أندريه بريتونAndré Breton** ، و **لويس أراغون Louis Aragon**، و**فيليب صوبولت Philippe Soupault**.

ومن ممثليه في مجال الدراما، نذكر: **ﮔيوم أبولينير** كما في مسرحيته: " **أثداء تيريزيا**"، و**روجر ڤيطراك Roger Vitrac** صاحب مسرحية"**ڤيكتور أو أولاد السلطة**"، و**جان كوكتو** الذي عرف بمسرحية عنوانها:" **الآباء المفزعون**"، وهي تسير في الاتجاه السريالي الثائر على الواقع الموجود. أما عن أبرز الرسامين السرياليين في مجال التشكيل، فنستحضر الرسام الإسباني سلفادور دالي.[394]

وتحيل تيمة " **سريالية**" على مجموعة من اللكسيمات والوحدات المعجمية القاموسية والسياقية: التشاؤم- العبث- الفوضى- العدوان- الصراع- الجنون- اللاعقل- اللامنطق- اللاواقع- الغرابة- الشذوذ- الهدم- التحطيم- العدمية- الهجوم- العنف- الإباحية- اللاهدف- الأحلام- اللاشعور- اللاوعي- الثورة- النفس- الحياة النفسية المستقلة عن الخارج- حركة الذهن الحر- التداعي الذهني- الغيبوبة – النوم- الحركة الذاتية- التلقائية التامة- العفوية- الخيال اللاواعي- الغريزية- إبعاد العالم الخارجي- التنويم المغناطيسي- الهذيان- تناول العقاقير- التخلص من الأفكار الموروثة- التوتر- السخرية- الرعب- الخوف- الموت- التضاد- التناقض- السادية- الحركة- الانفصال- اللاتفاهم- اللاتواصل- الصراع- القسوة- الغضب- الأسطورة- تكسير القواعد الفنية والجمالية...

---

[393] - د.نهاد صليحة: **المدارس المسرحية المعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 9653م، ص:33؛

[394] - د. جميل حمداوي: **المدخل إلى الإخراج المسرحي**، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2393م، ص: 22-23؛

ويتبين لنا من خلال هذه اللكسيمات والوحدات المعجمية أنها دلاليا تتمحور حول تيمة الجنون وتيمة العدوان، أي إن السريالية عبارة عن سلوك فردي عبثي عدواني فوضوي سائب وعدمي، وكونه أيضا بمثابة تصرف مجنون غير مسؤول ولا ملتزم، وتقابل "**سريالية**" كلمة العقل والمنطق والوعي.

◆ **المقطـــــع الأول:**

يتكون المقطع الافتتاحي: " **نظر إليه**" من جملة فعلية خبرية ابتدائية تقريرية ومثبتة. وهي جملة بسيطة تتركب من محمول فعلي واحد (نظر)، وموضوع اسمي واحد شخوصي مغيب (الفاعل المجهول الغائب الذي يحيل عليه الضمير الشخصي" هو")، والمفعول غير المباشر الذي يتمثل في الجار والمجرور(إليه). أي تتكون الجملة من فعل وفاعل ومفعول. وتستوجب هذه الجملة هنا حضور السارد والمسرود له، وذلك عبر رؤية سردية من الخلف la ϐision en arrière قوامها: حياد الراوي، واستعمال ضمير الغياب، والتسلح بمعرفة كلية مطلقة. كما يستعمل الكاتب ضمير الغياب، والذي يحتمل أن يكون شخوصيا أو غير شخوصي(قد يدل على الشخص أو الجماد أو الحيوان أو النبات):

الذات←النظرة←الذات (شخص)

الذات←النظرة←الموضوع(شيء)

هذا، ويقول إميل بنيفيست Emile Benϐeniste عن ضمير الغياب الشخوصي وغير الشخوصي:" إن الشكل المسمى بضمير الغائب، يشمل إشارة لقول حول **شخص معين أو حول شيء معين**، لكنه غير مرتبط بضمير شخصي خاص... ويمكن أن نصوغ النتيجة بشكل واضح: إن ضمير الغائب ليس بضمير شخصي، إنه صيغة الفعل التي تؤدي وظيفة التعبير عن مقولة الضمير اللا-شخصي."[395]

ويحيل هذا الضمير أيضا على ثنائية الأنا والآخر: هو←الآخر. وهنا نستحضر ما قاله إميل بنيفيست Emile Benϐeniste في هذا المجال أيضا:" إننا بجمع الضمائر في نظام ثابت وفي مستوى موحد تكون محددة فيه بتواليها ومرتبطة بهذه العناصر: أنا، وأنت، وهو، لا نعمل إلا على التحويل، داخل نظرية شبه لغوية، لمجموعة من الفروق ذات الطبيعة المعجمية. وهذه التسميات لا تقدم لنا عناصر حول

---

[395] - Benϐeniste(E):(la nature des pronoms), In:**Problèmes de linguistique génerale1**, édition Gallimard, Paris, 1966, p:228;

ضرورة المقولة، أو حول المحتوى الذي تتضمنه ولا حول العلاقات التي تجمع بين مختلف الضمائر. يجب، إذاً، البحث في كيفية تعارض كل ضمير مع الضمائر الأخرى، وما هو المبدأ الذي ينبني عليه تعارضها، لأننا لانستطيع فهمها إلا من خلال ما يحدد الاختلاف والتعارض بينها."[396]

ويعني هذا أن هذه الجملة النصية الأولى تتكون على مستوى بنية التواصل من موضوعين تداوليين متقابلين: موضوع منفذ (فعل النظر) وموضوع مستقبل(الشخص الغائب المنظور إليه). ومن ثم، فهناك علاقة جدلية سلبية بين الناظر والمنظور إليه قوامها الحذر والصراع والعدوان.

أما إذا انتقلنا إلى كلمة " **نظر**" للبحث عن دلالاتها المعجمية في قاموس:" **لسان العرب**" لابن منظور، فسنجد اللكسيمات المعجمية التالية: - العين- حس العين- التوقع- الرؤية- يرى- شاهد- المشاهدة- تعلمون- العلم- تقابل- متجاور- محاذية- النقطة السوداء الصافية في وسط سواد العين، وبها يرى الناظر مايرى- البصر...[397]

ويعني هذا أن النظر رؤية بصرية حسية تنطلق من وسط العين نحو الآخر سواء أكان ذاتا أم موضوعا. ويرتبط النظر بالعلم والمشاهدة والحسية والتوقع والرؤية، وكل هذا في إطار علاقات التقابل والتجاور والمحاذاة:

ذات← مشاهدة بصرية←ذات أو موضوع←تقابل أو تجاور

ويعني هذا أن النظر يستوجب الناظر والمنظور إليه عبر علاقات التقابل والتجاور والتحاذي. وقد تكون هذه العلاقة التي تجمع بينهما علاقة إيجابية قائمة على التعاون والتعايش أو علاقة سلبية مبنية على الصراع والعدوان والحذر والترقب.

ونستحضر في هذا المقام مثال:" **النظرة le Regard**" الذي استشهد به جان بول سارتر Sartre، وينطبق على الجملة النصية الأولى، فالذات هنا تملك العلم والقدرة والمعرفة والوعي والقصدية والفعالية والقوة، بينما الموضوع الثاني(المنظور إليه) يبدو شيئا ماديا فاقدا لكل هذه الصفات والخصائص. ومن

---

[396]-Benбeniste(E):(la nature des pronoms), In:**Problèmes de linguistique génerale2**, edition Gallimard, Paris, 1974, p:79;

[397] - ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء الرابع عشر، دار صبح بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء،المغرب، الطبعة الأولى 2333م، ص:952-950؛

هنا، فالذات الأولى تسلب الآخر حريته، وتجعله موضوعا قابلا للاستلاب والتشييء. فتحـــدث – إذاً- بينهما هوة فاصلة تفقد الغير كل مقوماته كالوعي والحرية والإرادة. ويعني هذا أن ليس هناك مســـاواة بين الذات والموضوع على مستوى التواصل الإنساني. وهذا ما أثبتـــه ســـارتر في كتابـــه:" **الوجـــود والعدم**":"يقوم بين الذوات المختلفة، التي يعزى انفصالها إلى الأجسام، مايشبه مكانا، أي، على وجـــه التحديد، عدما معطى، مسافة مطلقة تنفعل بها الذوات وتتحملها...إن الغير إذ يتجلى لنا داخل عـــالم مكاني، فإن ما يفصل بيننا هو مكان واقعي مادي أو نظري فكري."[398]

والمقصود من هذا أن بين الأنا والآخر علاقة عدوانية قائمة على الانفصال الذهني والمكاني. وبـــذلك، تتحول هذه العلاقة إلى جحيم وعدم. ومن هنا، فمثال النظرة يترجم لنا حالة الاستلاب والعدوان، فإذا أخذنا مثلا طفلا يتصرف بكل عفوية وتلقائية وحرية، فما أن ينظر إليه إنسان آخر، فينتبه إليه الطفـــل، آنئذ تتجمد حركاته وأفعاله، وتفقد عفويتها وتلقائيتها، ولعل هذا ما تعبر عنه عبارة سارتر المشهورة: " **الجحيم هو الآخرون**".

وهكذا، نفهم بأن النظرة في الجملة النصية الأولى تقوم به ذات واعية حرة لها كـــل مقومـــات الإرادة والقوة لتطويق الآخر، وتشييئه عدما واستلابا. ومن ثم، فهناك تقابل وهوة وجودية فاصلة بين الـــذات والموضوع.

وعليه، فوضعية الاستفتاح القصصي تنبني على نظرة عدائية تجاه الآخر قوامها هوة فاصلة تتمثل في أفعال استهوائية وانفعالية كالحذر والترقب والخوف والسخط والغضب.

◆ المقطـــــــع الـــــثاني:

أما المقطع الثاني من القصة القصيرة جدا، فيتمثل في جملة " **فلما رآه** "، وهي جملة فعلية مركبـــة مـــع الجملة الثانية:" **بصق على الأرض**"، وهي مسبوقة بلما التي تقتضي ترابط جملتين، تكون الأولى منـــها مبدوءة بالفعل الماضي، و تحمل " لما" هنا دلالات التسلسل والاتساق والربط الزمني. ومن ثم، فهـــذه الجملة المركبة تتكون من محمولين فعليين:رأى وبصق.

---

[398] - Sartre (J.P):**L'Etre et le néant**, Gallimard, Paris, 1943, pp:285-287;

وإذا تأملنا جملة:" **فلما رآه**"، فهي بمفردها جملة بسيطة تتكون من محمول فعلي: رآى، وفاعل في شكل ضمير غائب قد يكون شخصيا أو غير شخصي، بالإضافة إلى مفعول به مباشر يتمثل في الضمير المتصل:" الهاء"، والعائد على موضوع من جنس المذكر. ومن هنا، فهذه الجملة القصصية تستحضر الحدث(الرؤية)، والعوامل: الذات والموضوع، والزمان(لما+ الماضي). ويقترن كل هذا بتجذير الحضور في المكان والزمان معا.

أما إذا انتقلنا إلى دلالات كلمة " **رأى**"، فسنجد اللكسيمات التالية: الرؤية- الرؤية بالعين- العلم- النظر بالعين والقلب- الرعي- الإخبار...[399]

ويعني هذا أن كلمة رأى تدل على الرؤية البصرية الحسية بالعين والرؤية الوجدانية بالقلب، مع وجود العلم ودقة الاستخبار. ويعني هذا أن الرؤية أكثر اتساعا من النظر، لأن النظر مقصور على البصيرة السطحية الحسية الخارجية، بينما الرؤية ترتبط بالداخل(القلب) والخارج(العين). وتستلزم الرؤية العلم، وتملك المعرفة والخبر في التعامل مع الآخر، والتواصل معه.

◆ المقطع الثالث:

يتمثل المقطع الثالث في جملة:" **بصق على الأرض!..**"، وهذه الجملة بدورها جملة بسيطة ذات محمول فعلي واحد(بصق)، متبوع بفاعل إنساني يتميز بالمقومات التالية:+ إنسان + حي+ مذكر+ متحرك + باصق+ غير متخلق. ومن المعلوم أن الثقافة الإسلامية تمنع المسلم من البصاق على الأرض. أما الموضوع المستقبل للبصق، فيكمن في الأرض، ويؤشر هذا الفعل التنفيذي للفاعل / الذات على السخط والغضب والكراهية والحقد والعدوان. وبالتالي، يتضح لنا من هذه القصة القصيرة جدا أن الفاعل/ الموضوع يملك قوة تنفيذية عالية وسلطة قاهرة (البصق)، بينما المستقبل يبدو ضعيفا لا حول له ولا قوة. أما علامة التعجب باعتبارها علامة أيقونية بصرية تحمل دلالات الاستغراب والسخرية من هذا التصرف الشاذ والغريب.

أما كلمة" **بصق**" في الجملة الثانية من المقطع الأخير، فتحيل معجميا على المعاني التالية: البزاق- بزق- بسق- أبكاء الغنم- طرح الزائد- الإنزال...[400] ويعني هذا أن البصاق كل ما يطرح أرضا، ويترل من

[399] - ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء الخامس، دار صبح بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء،المغرب، الطبعة الأولى 2333م، ص:53-50؛

الزوائد التي لا قيمة لها. والبصاق فعل مستهجن، وسلوك منحط، ويوحي بالازدراء والاحتقار، ولاسيما إذا كان المحتقر منحطا وكائنا زائدا لا قيمة له.

وإذا جمعنا كل الدلالات المعجمية المتشاكلة لكلمة نظر ورآى وبصق والأرض، فسنجد احتقار الذات للآخر في الزمان(لما) والمكان(الأرض). ويعني هذا أن التشاكل الدلالي في هذه المقاطع النصية تتمثل في الاحتقار والسخرية والاستعلاء، وكل هذا من باب العبثية والعدوان والغرابة.

◆ **البنيـــــــة السطحيــــــة:**

يمكن تقسيم هذه البنية إلى مستويين: المستوى التركيبي، والمستوى الدلالي. ففي المستوى التركيبي، يتم الحديث عن بنية الأفعال والتحولات وبنية العوامل والبرامج السردية ومنطق الجهات، أما على المستوى الدلالي، فيمكن الحديث عن الحقول المعجمية والسياقية والصور الدلالية وأدوار الفاعل.

♦ **البنيـــــــة التركيبية:**

تتكون هذه القصة القصيرة جدا من برنامجين سرديين متقابلين: برنامج سردي يقوم به العامل المتطفـــل (الأنا الناظرة)، وبرنامج سردي يقوم به الآخر كرد فعل على عملية التطفل والترقب والرصد. ومن هنا، يمكن الحديث عن مجموعة من العوامل الاستهوائية لكل برنامج سردي على حدة. فإذا أخذنا على سبيل المثال البرنامج السردي الأول، فيمكن تمثيله بالشكل التالي:

♦ **محـــــــــــور التواصل:**

المرســـل

المرسل إليه

↓ ↓

معرفة الغير الناظر

400 - ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء الأول، دار صبح بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء،المغرب، الطبعة الأولى 2333م، ص:133؛

♦ **محور الرغبة:**

الـــذات

ـــــــــــــــ الموضوع

↓ ↓

الأنا الناظرة معرفة الآخر

♦ **محور الصراع:**

المســاعد

ـــــــــــــــ المعاكس

↓ ↓

الحرية، والعفوية، والتلقائية، الوعي الرائي

أما البرنامج السردي الذي قام به الرائي المضاد، فيمكن توضيحه بدوره على الشكل التالي:

♦ **محـــــــــــور التواصل:**

المرســـل

ـــــــــــــــ المرسل إليه

↓ ↓

العدوان الرائي

♦ **محور الرغبة:**

الـــذات

ــ

ـــــــــــــــــ الموضوع

↓ ↓

الأنا الرائية تقريع الناظر

♦ **محور الصراع:**

المســـاعد

ــ

ـــــــــــ المعاكس

↓ ↓

القوة، والحرية، والتلقائية، الوعي الناظر المراقب

وهكذا، تجسد هذه القصة القصيرة جدا الفعل (فعل الناظر) ورد الفعل(فعل الرائي)، كما تؤشر علـــى هوى التطفل وهوى الاحتقار، وتوحي بثلاث لحظات سردية متعاقبة: وضعية الافتتاح: التطفل والرغبة في معرفة الغير، ووضعية التحول: الرؤية العدوانية المباغتة، ووضـــعية الاضـــطراب قوامهـــا البصـــاق والاحتقار. ووضعية النهاية والانفراج التي تتمثل في سريالية الفعال والتصرفات. ومـــن هنـــا، يمكـــن التخطيط لهذه البنية السردية ضمن هذه الترسيمة التالية:

ب. س: [وف ﴾ وح ﴾ ض ﴾ ون]

وهكذا، فالبرنامج السردي الاستهوائي يتكون من وضعية افتتاحية(النظر)، تعقبها وضعية التحول(الرؤية المضادة)، فالاضطراب(البصاق على الأرض)، ثم الوضعية النهائية(الاستغراب).

وعلى المستوى التركيبي، فهناك مجموعة من الأفعال والتحولات:

9- الذات (الناظر):[الذات ٨ الموضوع (معرفة الرائي) ← الذات ٧ الموضوع].

ويعني هذا أن الذات الناظرة بعد أن كانت تتصل بموضوعها المتعلق برصد الآخر ترقبا وتطفلا ومعرفة واستخبارا، إلا أن هذه الحالة ستتحول إلى انفصال، وذلك حينما باغته الرائي برؤية عدوانية شزراء غريبة.

2- الذات (الرائي): [الذات ٨ الموضوع(الناظر) ← الذات ٧ الموضوع(الناظر)]

ويعني هذا أن الذات الرائية بعد أن كانت تتصل بموضوعها مباغتة، ستتحول هذه العلاقة إلى انفصال، وذلك بعد استهجان الموضوع واحتقاره، فأصبح ذلك الموضوع المباغت غير مرغوب فيه.
ويتضح لنا، مما سبق، أن الذات سواء أكانت ناظرة أم رائية، تنطلق من محفز التطفل والرصد والعدوان. وبعد ذلك، تتسلح هذه الذات المزدوجة بمجموعة من المؤهلات المتعلقة بالإرادة والمعرفة والقدرة والواجب، والذي يتمثل في معرفة الغير، و الرد على هذا الفعل الاستهوائي المشين(التطفل والترقب). ومن ثم، تدخل الذات المزدوجة في الإنجاز الاستهوائي السلوكي، والتحقيق الإجرائي عن طريق أداء مجموعة من الأفعال الاستهوائية كالنظر غير المشروع، والتطفل، ومراقبة الآخرين، وتتبع عوراتهم، والتحملق في الذات المقابلة أو المجاورة، ثم الازدراء والاحتقار من قبل الآخر، والسخرية منه بصاقا ولعنا وسبا. بيد أن المكافأة هنا تتم بشكل سلبي (عقاب معنوي)، وذلك باحتقار الغير، والحط منه عن طريق البصاق على الأرض. كما أن التقويم هنا يتخذ طابعا أخلاقيا باعتبار أن التطفل والاحتقار سلوكان مشينان مرفوضان في الثقافة العربية الإسلامية نصا وعقلا. والدليل على هذا التقويم أن الكاتب استخدم كلمة" سريالية" في العنوان، وذلك للدلالة على الاستهجان والاستغراب من واقع الأمر، والتنديد بهذه التصرفات الشائنة والمنحطة أخلاقيا.
أما أدوار الفاعل الاستهوائي، فتتمثل في مراقبة الآخر رصدا واستخبارا، والتطفل عليه كما عند الذات الناظرة، أو السخط والغضب والعدوان والاحتقار للآخر كما لدى الذات الرائية:
الذات الناظرة← الاعتداء ←الذات المرئية
الذات الرائية← الاحتقار← الذات المنظورة إليها



ومن هنا، فالخطاب الاستهوائي يتمثل في البنيات النفسية التالية:
بنية التطفل، وبنية العدوان، وبنية الاحتقار، وبنية الجنون والاستغراب.

♦ **البنيـــــة العميقـــــة:**

تدرس البنية العميقة مجموعة من التشاكلات السيميولوجية، كما ترصد المربع السيمائي باعتباره جمـــاع العلاقات المنطقية والدلالية.

وعلى أي حال، فمن خلال تتبع الحقول المعجمية والدلالية التي تتمثل في حقل الرؤية، وحقل العدوان، وحقل الازدراء، وحقل الجنون. ننتقل إلى استخلاص مجموعة من الصـــور التصـــويرية الاســـتهوائية الانفعالية، والتي تتمثل في: المتطفل (نظر إليه)، والمعتدي (نظر إليه)، والغاضب(لما رآه...)، والمزدري (بصق على الأرض)، والمجنون (الناظر والرائي- سريالية).

وينتج عن هذا أن ثمة بعض القواسم الدلالية والتكرارات المشتركة والمتواترة التي تشـــكل مـــا يســـمى بالتشاكل السيميائي، والذي يتمظهر في تيمة العدوان أو الصراع أو العنف. وهذا ما يبرز لنا أن علاقة الأنا بالغير قائمة على الصراع والعدوان. وهذا سلوك سريالي طائش وغير معقول. ومن هنـــا، فقـــد يستوجب الصراع أو العدوان مقابله الدلالي أونقيضه المعجمي، والذي يتمثل في التعـــايش والتواصـــل والتفاهم بين الأنا والآخر. فحن – إذاً- أمام حالتين استهوائيتين: حالة الصراع وحالة التعايش، أو حالة العدوان وحالة التواصل.

وعليه، فالمربع السيميائي أو النموذج التأسيسي في هذا النص القصصي الاستهوائي الانفعالي مبني علـــى ثنائية العدوان والتعايش، ولها علاقة وطيدة بجدلية العقل واللاعقل، وجدلية الصراع والتواصل. ويعـــني هذا أن الفاعل داخل هذه القصة الاستهوائية يتأرجح استهوائيا بين ثنائية العدوان والتعايش.

ويمكن توضيح العلاقات المنطقية لهذا المربع السيميائي على الشكل التالي:

9- **علاقات التضاد:** العدوان والتعايش؛

2- **علاقات شبه التضاد:** اللاعدوان واللاتعايش ؛

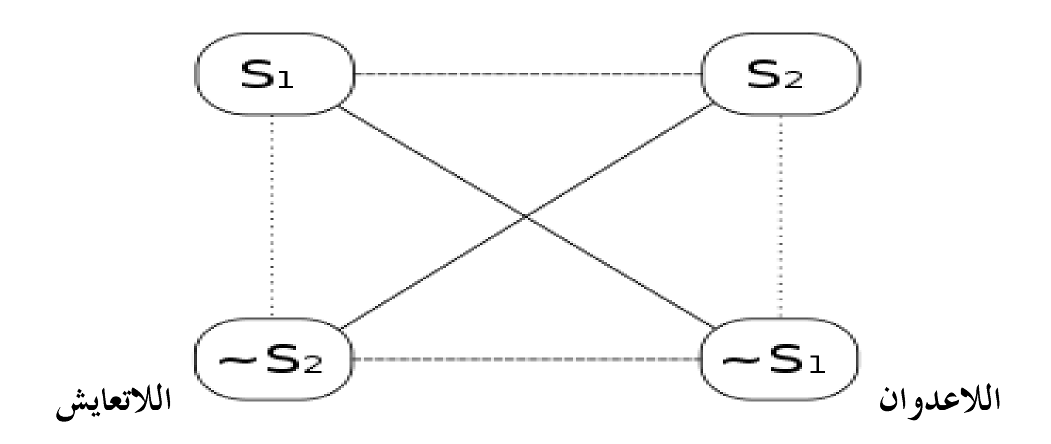
0- **علاقات التناقض:** العدوان واللاعدوان، والتعايش واللاتعايش؛

1- **علاقات التضمن:** العدوان واللاتعايش، والتعايش واللاعدوان.





التعايش العدوان



وهكذا، نصل، بعد عمليتي التفكيك والتركيب، إلى أن القصة القصيرة جدا، والتي كتبها حسن علـــي البطران تحت عنوان "**سريالية**"، تعالج موضوعا سيميائيا استهوائيا قائما على رصد مجموعة من الحالات النفسية الذاتية التي تتحكم في العلاقات الموجودة بين الأنا والغير، وتتمثل هذه الحالات الاســـتهوائية في خاصية الصراع والعدوان والعنف والنبذ والاحتقار والجنون. ومن ثم، فهذه القصة تجسد لنـــا هـــوى العدوان، وهوى الصراع، وهوى الاحتقار، وهوى الجنون، وهوى الفوضى في مقابل هوى التعـــايش، وهوى المحبة، وهوى التواصل، وهوى الصداقة، وهوى الأخوة.



الفصل التاسع عشر

سيميائية الصـــــورة المسرحيـــــة

تتطلب المقاربة السيميوطيقية في التعامل مع العرض المسرحي والدرامي، وذلك أثناء عمليتي: التفكيك والتركيب البنيويين، الانطلاق من مجموعة من النصوص المتداخلة والمتراكبة داخل العرض الميزانسيني، والتي يمكن حصرها في نص المؤلف، ونص الممثل، ونص المخرج، ونص السينوغراف، ونص الراصد. ومن ثم، يصعب الإحاطة سيميائيا بكل تلك النصوص الشائكة والمعقدة. كما يعد المسرح في تركيبته البنائية والجمالية فنا شاملا وأب الفنون. وبالتالي، فهذا يتطلب من السيميوطيقي الإلمام بمجموعة من العلوم والمعارف والفنون والصور، وذلك للاستهداء بها أثناء عملية التشريح والتحليل، كمعرفة تقنيات السينما والموسيقى والأدب والتشكيل والرقص والنحت، والإلمام أيضا بتقنيات الإضاءة والسينوغرافيا ودراسة المنظور...

ولكن نحن – في عملنا هذا- سنتكيء فقط على مقاربة الصورة المسرحية أو ما يسمى أيضا بالصورة الدرامية، وذلك من خلال التركيز على العرض الميزانسيني المرئي، أو الفرجة الركحية البصرية الحية النابضة بالحركة. ومن المعروف أيضا أن المسرح على مستوى الخطاب يجمع بين خاصيتين: الخاصية اللفظية التي تحيلنا على لسانيات المنطوق، والخاصية غير اللفظية التي تحيلنا على السيميائيات البصرية. كما تحضر في المسرح جميع العلامات الإجرائية المعروفة لدى اللسانيين والسيميائيين من إشارة، ورمز، وأيقون، وإماءة، ومخطط، ومجسم، واستعارة، وعلامة، ومجاورة، ومجاز...

إذاً، ماهي أهم الدراسات السيميائية التي تعرضت للمسرح بصفة عامة والصورة المسرحية بصفة خاصة؟ وماهي المكونات السيميائية للصورة المسرحية على مستوى البنية والدلالة والوظيفة؟ هذا ما سنتناوله في هذه الدراسة التي بين أيديكم.

❑ مفهـــــوم الصـــــورة المسرحيـــــة:

الصورة في مفهومها العام تمثيل للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا، أو إدراك مباشر للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحسا ورؤية[401]. ويتسم هذا التمثيل من جهة بالتكثيف والاختزال والاختصار والتصغير والتخييل والتحويل، ويتميز من جهة أخرى بالتضخيم والتهويل والتكبير والمبالغة. ومن ثم، تكون علاقة الصورة بالواقع التمثيلي علاقة محاكاة مباشرة، أو علاقة انعكاس جدلي، أو علاقة تماثل، أو علاقة مفارقة صارخة. وتكون الصورة تارة صورة لغوية وتارة أخرى صورة مرئية بصرية. وبتعبير آخر، تكون

---

[401] – قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2334م، ص:21-22؛



الصورة لفظية ولغوية وحوارية، كما تكون صورة بصرية غير لفظية. وللصورة أهمية كبيرة في نقل العالم الموضوعي بشكل كلي اختصارا وإيجازا، وتكثيفه في عدد قليل من الوحدات البصرية. وقد صدق الحكيم الصيني كونفشيوس الذي قال:"**الصورة خير من ألف كلمة**".[402]

هذا، وتتألف الصورة عند فرديناند دوسوسير F.De Saussure من الدال والمدلول والمرجع، لكن دوسوسير يستبعد المرجع، ويكتفي بالصورة السمعية(الدال) والصورة المفهومية(المدلول). وبتداخلهما بشكل اعتباطي واتفاقي يتشكل ما يسمى بالصورة أو العلامة بالمفهوم اللساني أو السيميائي.

أما المقصود بالصورة المسرحية، فهي تلك الصورة المشهدية المرئية التي يتخيلها المشاهد والراصد ذهنا وحسا وشعورا وحركة. وغالبا ما تكون هذه الصورة ركحية وميزانسينية تتكون من مجموعة من الصور البصرية التخييلية المجسمة وغير المجسمة فوق خشبة الركح. وتتكون هذه الصورة الميزانسينية من الصورة اللغوية، وصورة الممثل، والصورة الكوريغرافية، والصورة الأيقونية، والصورة الحركية، والصورة الضوئية، والصورة السينوغرافية، والصورة التشكيلية والصورة اللونية، والصورة الفضائية، والصورة الموسيقية أو الإيقاعية، والصورة الرصدية.

ومن هنا، فإن " الصورة المسرحية ليست هي الشكل البصري فقط، بل هي العلاقات البصرية والحوارية البصرية؛ العلاقات البصرية فيما بين مكونات العمل أو العرض الفني المسرحي ذاته، والحوارية البصرية بين هذه المكونات والممثلين والمتفرجين."[403]

زد على ذلك، فالصورة المسرحية هي تقليص لصورة الواقع على مستوى الحجم والمساحة واللون والزاوية. ويعني هذا أن المسرح صورة مصغرة للواقع أوالحياة، وتتداخل في هذه الصورة المكونات الصوتية/ السمعية والمكونات البصرية غير اللفظية.

ومن المعلوم أن **تاديوز كاوزان T.KOWZAN** قد أثبت أن هناك ثلاثة عشر أنواع من الأنساق تعمل في العرض المسرحي: [كلام- نغم- تعبير- وجه- إيماءة- حركة- ماكياج- تسريحة شعر- لوازم- ملابس- ديكور- إضاءة- موسيقى- مؤثرات صوتية]، إلا أنه وجد أن العلامات البصرية تشكل نسبة كبيرة بالمقارنة مع العلامات اللسانية واللغوية واللفظية. وللتوضيح أكثر، فالعلامات البصرية تحتل تسعة أنساق من أصل ثلاثة عشر، وتحتل العلامات السمعية ثلاثة أنساق، فيما عدا الكلام يشكل نسبة 90/9، وهو كل ما يقال في العرض من حوار ومونولوج وتعليق... وهي نسبة قليلة بين أنساق العرض...

---

[402]- قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، ص:996؛

[403] – د. شاكر عبد الحميد: **عصر الصورة**، سلسلة عالم المعرفة، العدد:099، يناير 2332، ص:033؛



❑دراسات سيميائيـــــــة حول المسرح:

يعتمد المنهج السيميائي على دراسة شكل الخطاب تفكيكا وبناء، وذلك من خلال تحيين العمـــل الأدبي وصفيا، وتحييثه بنيويا كنسق من العلاقات الداخلية، ودراسته سانكرونيا قصد تحديد بناه الداخلية. ومن هنا، يتعامل هذا المنهج مع الخطاب الدرامي أو العرض السينوغرافي بنيويـــا مـــن خـــلال المســـتويات الفونولوجية والمورفولوجية والدلالية والتركيبية والتداولية والبصرية، وذلك قصد الوصـــول إلى البنيـــة العميقة التي تتحكم في إنتاج النص الدرامي أو توليد العرض المسرحي، أو البحث عن كيفية انبثاق المعنى والدلالة، ورصد علاقة الدال بالمدلول، ودراسة أنظمة التواصل داخل العمل الدرامي، وتبيان القواعـــد البنيوية المجردة التي تتحكم في الفرجة المسرحية.

كما يتسلح هذا المنهج بمجموعة من الآليات السوسيرية والمفاهيم البيرسية والمصطلحات التي وضـــعها رولان بارت وكريماس وجوزيف كورتيس وأمبرطو إيكو وآخرين، كالعلامة، والنســـق، والشـــفرة، والدال، والمدلول، والإشارة، والرمز، والأيقون، والاستعارة، والمخطط، والبنية العامليـــة، والتعـــيين، والتضمين، والمحور الاستبدالي، والمحور التركيبي، والتشاكل، والسمات،...

هذا، ويمكن الحديث عن دراسات سيميائية عامة حول المسرح والدراما، ودراسات سيميائية خاصة حول الصورة المسرحية. بيد أن الدراسات السيميائية في مجال المسرح والدراما لم تظهر إلا مع مدرسة براغ الشكلانية في بداية سنوات الثلاثين، وكذا عبر امتداد سنوات الأربعين من القرن العشرين. وقبل ذلك، لم تكن هناك سوى دراسات نقدية أدبية معيارية أو دراسات بويطيقية وصفية تنطلق من مبادئ أرسطو المعروضة في كتابه: " **فن الشعر**". ومن أهم الكتب التي حاولت مقاربة المسرح سيميائيا، نذكر منها كتاب: " **علم جمال الفن والدراما**" لأوتاكار زيش Otakar Zich، وكتاب:" **محاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل**" ليان موكاروفسكي Jan Mukaroбsky.[404]

وبعد ذلك، لم نجد من الدراسات القيمة في مجال سيميائيات المسرح إلا القليل، ومنها دراسة إتيان سوريو Etienne Souriau في سنة 9623م تحت عنوان:" **مائتا ألف موقف درامي**"[405]، وما

---

[404] – انظر كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9662م، ص:99؛

[405] - Souriau, Etienne: **les deux cents milles situations dramatiques**.Paris ; Flammarion, 1950 ;

كتبه رولان بارت R.Barthes في سنوات الستين من دراسات سيميائية ككتاب:" **مبادئ في علم الأدلة**"[406]، ودراسته القيمة:" **مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد**"، ودراسته حول:" **الأدب والدلالة** "، حيث يورد فيها إشارات سيميائية تتعلق بالمسرح، والذي عده فنا مركبا موسوما بتعدد الأصوات السيميائية إعلاما وفعلا وتواصلا، ومتميزا كذلك بكثافة العلامات،. وهذه العلامات المسرحية قد تكون أيقونات تماثلية أو رموز اعتباطية أو إشارات معللة. كما أن دلالة رسالة المسرح قد تكون مبنية على التضمين أو التعيين. بيد أن رولان بارت عجز عن متابعة ما أثاره في مجال المسرح والدراما.

هذا، وتتواصل الدراسات السيميائيات في سنوات الستين والسبعين إلى يومنا هذا. وهكذا، نجد تاديوز كاوزان T.KOWZAN في سنة 9635م ينشر كتابه السيميائي القيم:" **العلامة في المسرح**"، ويان كوت Jan Kott في كتابه:" **الأيقون ومسرح العبث**"[407] سنة 9636م، وأندري هيلبو André Helbo في كتابه:" **مداخل إلى السيميولوجيا المسرحية**"(**9971م**)"، وكتاب:" **الشفرة المسرحية**"(9642م)، وإيلام كير في كتابه: "**سيميوطيقا المسرح والدراما**" [408](9653م)، و آن أوبرسفيلد في كتابها:" **قراءة المسرح**" [409](9644م)، وباتريس بافيس في كتابه:" **لغات خشبة المسرح**"[410]، وكتاب:" **مشاكل سيميائية المسرح**"(**9976م**)،و أمبرطو إيكو في دراسته التي أنجزها سنة 9644م تحت عنوان" **سيميطويقا الإنجاز المسرحي**"[411].، وفرانكو روفيني Franco Ruffini

---

406 – رولان بارت: **مبادئ في علم الأدلة**، ترجمة: محمد البكري، عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9653م؛

407 - Kott, Jan: (The Icon and The Absurd), **The drama Review**, 14, 1969,17-24 ;

408 - Elam, Keir: **the semiotics of theatre and Drama**, New Accents,Methuen,London, and New York,1980;

وقد ترجمه رئيف كرم إلى العربية ضمن منشورات المركز الثقافي العربي ببيروت، سنة 9660م؛

409 – آن أوبرسفيلد: **قراءة المسرح**، ترجمة: مي التلمساني، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة السادسة، 9661م،؛

410 – باتريس بافيز: **لغات خشبة المسرح**، ترجمة سباعي السيد، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، طبعة 9660م؛

411 - Eco, Umberto: **Semiotics of theatrical performance**, The Drama Reбiew, 21, 1977, p: 17-107 ;

الذي حاول تطبيق نظرية الإعلام على المسرح في كتابه" **سيميوطيقا المسرح**"[412]، و الذي ألفه سنة 9641م.

ومن جهة أخرى، فقد خصصت مجلات مختلفة أعدادا كثيرة أو أجزاء منها لسيميائية المسرح كمجلة " **الجوهر / substance** "(9644م)، ومجلة " **درجات /Degrés** " (9645م)، ومجلة "**المكتبة المسرحية/ biblioteca teatrale**"(9645م)، ومجلة " **الشعري/ Versus**" (9645-9646)، ومجلة " **الشعرية الراهنة/poetics Today** " (9653م)...

أما الدارسون العرب فلم يهتموا بالسيميوطيقا المسرحية إلا بعد صدور كتاب:" **أنظمة العلامات، مدخل إلى السيميوطيقا**" عام9653م بإشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، وأيضا بعد ترجمة مجموعة من الكتب ذات التوجه السيميائي في مجال المسرح والدراما (أوبرسفيلد، وباتريس بافيس، و كير إيلام، وإلين أستون، وجورج سافونا...

ومن الدرسات السيميائية العربية التطبيقية في المجال المسرحي والدرامي نذكر دراسة حازم شحاتة تحت عنوان:" **الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان**" [413]، وقد طبق فيها صاحبها المنهج السيميوطيقي من خلال دراسة المنظر المسرحي والحوار والنص المرافق والبناء المسرحي خطابا وقالبا، وذلك على ضوء تعاليم فرديناند دي سوسير وبيرس ونظريات الوظيفيين البنيويين والشكلانيين الروس، وكتاب رضا غالب:" **المثلث البنائي لفن التمثيل: الشخصية الدرامية/ الممثل/ الدور**" [414]، والذي كان نموذجا سيميائيا لتطبيق أنواع العلامات كالأيقون والرمز والإشارة والاستعارة وغيرها...

أما الدراسات السيميائية المخصصة لدراسة الصورة المسرحية، وتصنيف أنواعها، وتبيان علاماتها، ودراسة بناها ودلالاتها ومقاصدها، فهي في اعتقادنا دراسات نادرة وقليلة جدا، ولا نجد منها سوى الشذرات سواء أكان ذلك في الثقافة الغربية أم في الثقافة العربية. ومن أهم الدراسات العربية التي

---

412 - Ruffini, Franco:(semiotica del teatro:ricognizione degli studi),**Bibloteca teatrale**,9,34-81 ;

413 - حازم شحاتة: **الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 2332م؛

414 - رضا غالب: **المثلث البنائي لفن التمثيل: الشخصية الدرامية/ الممثل/ الدور**، سان بيتر للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى سنة 2339م؛

تناولت الصورة المسرحية نستحضر كتاب نوال بنبراهيم:" **جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي**"[415]، وكتاب:" **مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق**" لصلاح القصب[416]...

❑ أنواع الصور المسرحية في العرض الدرامي:

9- الصورة اللغوية:

تعتمد الصورة اللغوية – إذا استعرنا آراء أندري مارتيني A.Martinet -على التمفصل المزدوج القائم على ثنائية المونيم (الكلمات) والفونيم (الأصوات)، وبهذين المقومين اللسانيين يتحقق ما يسمى بالإبلاغ والتواصل. كما ترتكن الصورة اللغوية- السمعية على السرد تارة وعلى الحوار المباشر تارة أخرى. ويعتبر الحوار أس الصورة اللغوية المسرحية، وذلك بمقاطعه القصيرة أو المتوسطة أو الطويلة، حيث يرد الحوار في شكل أسئلة وأجوبة استلزامية أو في شكل تعقيبات متسلسلة أو متوالية سواء أكان ذلك الحوار صريحا أم صامتا، كما يعتمد هذا الحوار على المنولوج أو المناجاة أو الاستبطان الداخلي.
هذا، وتكون الصورة اللغوية المسرحية إما صورة حرفية تقريرية مباشرة وإما صورة بلاغية قائمة على الإيحاء والاستعارة والترميز. وبتعبير آخر، تخضع الصورة اللغوية المسرحية لثنائية: التعيينDénotation والتضمينConnotation .وتخضع الصورة اللغوية كذلك لنظرية أفعال الكلام ومنطقها التداولي في شكل: تقريريات، ووعديات، وموجهات، وتصريحات، و بوحيات.
بيد أن الصورة اللغوية المنطوقة حسب باتريس بافيس Patrice Paϐice تحمل في طياتها تجليات الصورة البصرية، لأن لغة الممثل استعارة وأيقون تحيل على شيء ما:" إن لغة الممثل تعمل كأيقونة حالما يتلفظ بها الممثل. أي إن ما يتلفظ به الممثل يصبح تمثيلا لشيء ما مساوق له فرضا،"[417]، وذلك لوجود التشابه بين الدال والمدلول.

---

[415] – د. نوال بنبراهيم: **جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي**، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2336من صص:922-231؛

[416] – صلاح القصب: **مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، إدارة الثقافة والفنون، الدوحة، قطر، الطبعة الأولى سنة 2330م؛

[417] - Patrice, Paϐis: **Problèmes de sémiologie théâtrale**, Kuébec, les Presses de l'uniϐersité du Kuébec ; 1976, p: 13 ;

هذا، وقد تتحول الصورة اللغوية إلى صورة أيقونية طبوغرافية كما في هذا المقطع الدرامي البصري من المسرح الإليزابثي:

له حديقة يحيط بها سياج من اللبن
تمتد في جانبها الغربي كرمة
بوابتها من ألواح متراصة
يلجها هذا المفتاح الكبير
أما هذا فهو مفتاح باب صغير
يصل ما بين الكرمة والحديقة..."

تقوم هذه الصورة الطبوغرافية على أساس تشابه استعاري محض بين التمثيل اللفظي والمشهد الموصوف.
وترصد الصورة اللغوية السمعية العوالم المرجعية والعوالم الممكنة المبنية على الافتراض والاحتمال والتخييل، ولا يمكن تحديدها إلا عبر التشخيص اللغوي المنولوجي (أحادية الصوت) أو البوليفوني (تعدد الأصوات). كما تتجاوز الصورة اللغوية نطاقها الحسي والحرفي وطابعها التقريري المباشر إلى نطاق إيحائي وبلاغي قائم على صورة المشابهة(التشبيه والاستعارة) وصورة المجاورة (المجاز المرسل والكناية) والصورة الرؤيا(الرمز والأسطورة).
وغالبا ما تتكون الصورة اللغوية السمعية من محطات درامية في شكل لقطات ومشاهد حوارية عبر ثلاث مراحل: مرحلة البرولوج Prologue(الاستهلال أو الوضعية الافتتاحية)، ومرحلة الديالوغ Dialogue(مرحلة العرض والعقدة والصراع الدرامي)، ومرحلة الإيبليوغ Epilogue(مرحلة الاختتام والانفراج والحل النهائي).

2- صـــــورة الممثـــــــل:

ترتكز سيميائية صورة الممثل على تحديد أدواره ووظائفه انطلاقا من البنية العاملية، والتي بدورها تتألف من مرسل ومرسل إليه، وذات وموضوع، ومساعد ومعاكس عبر المحاور الثلاثة: محور التواصل، ومحور الرغبة، ومحور الصراع:



محور التواصل: المرسل←المرسل إليه
محور الرغبة: الذات← الموضوع
محور الصراع: المساعد← المعاكس

(خطاطة رقم 9: محاور البنية العاملية)

كما ينبغي على المستوى التركيبي رصد مختلف الحالات والأفعال والتحولات التي يقوم بها عامل الحالة أو عامل الفاعل تجاه موضوع الرغبة اتصالا وانفصالا. ثم، يتم تبيان مختلف الأدوار التي يقوم بها الممثل الفاعل كالدور العاملي، والدورالتيماتيكي (المعجمي)، والدور التصويري ضمن ما يسمى بسيميائية الفعل أو العمل لدى كريماص Greimas، والدور الاستهوائي والأخلاقي كما في سيميائية الأهواء لدى كريماص وجاك فونتانيGreimas et Jacques Fontanille [418]، والدور التلفظي كما في سيميائية محمد الداهي[419]، والدور الإدراكي و التفكيري كما في سيميائية الذهن لدى جميل حمداوي[420].

هذا، وبعد استخلاص هذه الأدوار، تحدد الحقول الدلالية والمعجمية والصور الموضوعاتية، وتربط بالبنية العميقة التي تتمثل في المربع السيميائي، وذلك بعلاقاته القائمة على التضاد والتناقض والتضمن:

أدوار الفاعل					
الدور العاملي	الدور التيماتيكي	الدور التصويري	الدور الاستهوائي	الدور التلفظي	الدور الإدراكي
سيميائية العمل	سيميائية العمل	سيميائية العمل	سيميائية الأهواء	سيميائية الكلام الروائي	سيميائية الذهنية

[418]-Greimas et Jacques Fontanille: **Sémiotique des passions**.SEUIL.PARIS.france.1991.

[419] – د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2333م؛

[420] - د. جميل حمداوي:(العامل والفاعل والممثل وسيميائية الأدوار)، **موقع دروب**، موقع رقمي إلكتروني، http://www.doroob.com/?p=46993

كريماص	كريماص	كريماص	كريماص وجاك فونتاني	محمد الداهي	جميل حمداوي

(خطاطة رقم 2: أدوار الفاعل)

وهكذا، فالممثل المسرحي ينجز عملا أو مشروعا سيميائيا أو ينفذ برنامجا سيميائيا كما يقول كريماص، وقد يكون هذا الممثل عامل الذات أو بطلا معاكسا، فيتصارعان حول موضوع القيمة رغبة وصراعا، وكل ذلك من أجل تنفيذ المهمة التي تقترن بالمرسل أو المرسل إليه. ويخضع الممثل سيميائيا لاختبارات التحفيز والترشيح والإنجاز والتقويم أو التمجيد، بعد أن يمتلك الممثل أهلية المعرفة والفعل والإرادة والواجب. وبالتالي، يقوم الممثل بإنجاز مجموعة من أفعال الحالة أو أفعال الإنجاز اتصالا وانفصالا، وذلك حسب مجموعة من الوضعيات كوضعية الاستهلال (الاستفتاح)، ووضعية الإنجاز، ووضعية الاختتام، وهذه الوضعيات تشكل ضمن التصور الدرامي ما يسمى بالتراتب الهرمي.

هذا، وقد يحمل الممثل الحامل للعلامة دلالات تعيينية أو دلالات تقريرية مباشرة حرفية أو دلالات تضمينية موحية ورمزية. ومن هنا، فزي الممثل ومكياجه مثلا يحمل دلالات وعلامات مباشرة وغير مباشرة، فالسيف أو الدرع قد يدل على الشجاعة أو الرجولة. وإذا كان معلقا على الجدار، فقد يدل على الثروة والغنى والأصالة. وتدل علامة التاج أيضا على السلطة والأبهة. ويعني هذا أن علامة التضمين متعددة الدلالات والعلامات، بينما علامة التعيين لها دلالة أحادية صرفة.

وينتج الممثل مجموعة من الصور كالصورة الإيمائية عبر علامات الوجه والجسد والساقين، وصورة التواصل عبر عمليات التحفيز والتأهيل والاختيار والاختبار والترشيح، وصورة الرغبة اتصالا وانفصالا، وصورة الصراع هزيمة وظفرا. كما يمكن الحديث عن صورة التحرك فوق خشبة المسرح أفقيا وعموديا وتقاطعا وانحرافا، وصورة التموقع فوق الخشبة سواء أكان تموقعا أساسيا (التجذير في المنطقة الأمامية والمركزية أمام المتلقي)، أم تموقعا ثانويا (التجذير في المنطقة الخلفية العلوية أو التواجد على حوافي اليمين أو اليسار)، وصورة الحركة (السكون- الديناميكية- التحول).

وقد يكون الممثل هنا عاملا سيميائيا كشخص أو دمية أو آلة أو فكرة أو شيء. وقد يكون دور الممثل بمثابة علامة تابعة لعلامة الديكور أو غيرها من العناصر السينوغرافية الأخرى:" ويمكننا في النهاية أن

نعفي العامل البشري كليا من القيام بالمبادرة السيميائية، ونعهد بها إلى الديكور واللوازم لتؤخذ آنذاك على أنها مواضيع تلقائية فاعلة مساوقة لصورة الممثل. وتجدر الإشارة هنا إلى أن العديد من التجارب المسماة بالطليعية في مسرح القرن العشرين قام على أساس ترقية الديكور إلى مستوى فاعل على المستوى السيميائي، وتنازل الممثل في المقابل عن" قوة الفعل": كان إدوارد كوردون كريغ E.G.Craig يرى المثال في العرض الذي تكون فيه الغلبة لجهاز دال بشكل تضمني عال، ويكون فيه للممثل دور محدد تماما في الماريونيت. وتقوم مسرحيتا صمويل بيكيت الميميتان " **فعل بدون كلام: الأولى والثانية / Act without words**" على تبادل بين الممثل واللوازم(حاملات العلامة) السينوغرافية التي تحيط بالممثل، والتي تحدد صورته الإنسانية. فيما أسند الدور الأول الوحيد في دراميته:(**نفس BREATH**) التي لا تتجاوز الثلاثين ثانية إلى الديكور."[421]

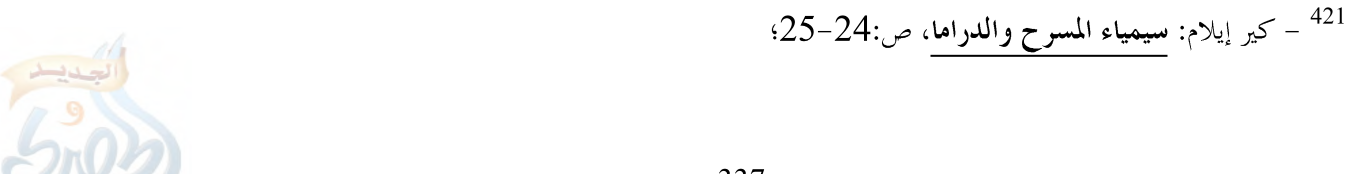
ويعني هذا أن الصورة المسرحية قد ترتبط بالممثل تارة، وقد ترتبط بالديكور أو بأي عنصر آخر تارة أخرى. وبتعبير آخر، إن البطولة ليست دائما من احتكار البطل الشخوصي كما في المسرح الكلاسيكي، بل قد تكون من نصيب الأيقونات أو الديكور أو الأثاث أو غير ذلك من المستلزمات الدرامية والسينوغرافية كما في المسرح المعاصر.

8- الصـــــورة الكوريغرافيـــــة:

من المعلوم أن الممثل يعرف بصوته وجسده وفعله. لذا، يقوم الممثل بثلاثة أدوار كبرى متداخلة: الدور الصوتي / التلفظي، والدور الحركي/ الكوريغرافي، والدور الدلالي/ المعجمي والتصويري. ويعني هذا أن ثمة ثلاث صور مرتبطة بالممثل: الصورة الصوتية/ السمعية، والصورة الكوريغرافية، والصورة التصويرية المعجمية. بيد أن ما يهمنا هنا الصورة الكوريغرافية التي تنبني على مقومات الممثل الجسدية من حركات وإشارات وإيماءات وتحركات تموقعية. ومن هنا، يمكن الحديث عن مجموعة من الأنساق والأنظمة والشفرات والكودات التي تساهم في توليد الدلالة، وتفعيل آثار السيميوزيس على مستوى التمثيل والتشخيص. ومن بين هذه الأنظمة النسقية الكبرى نستحضر نسق الوجه، ونسق اليدين، ونسق الجسم، ونسق الرجلين. ولكل نسق معجم خاص من الحركات والإشارات والإيماءات. ففي نسق الوجه، يمكن الحديث عن شفرة حركية وإيمائية تتكون من إيماءات الرأس، وإيماءات الشعر، وإيماءات الجبهة، وإيماءات

---

[421] - كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما**، ص:24-25؛



الحاجبين، وإيماءات العين، وإيماءات الأنف، وإيماءات الفم، وإيماءات الذقن، وإيماءات الوجنتين... وعلى مستوى اليدين، يمكن الحديث عن إيماءات الكتف، وإيماءات الساعد، وإيماءات الذراع، وإيماءات اليد، وإيماءات الكف، وإيماءات الأصابع...

هذا، وقد حدد أمبرطو إيكو U.Ecoقواعد الكينيسية Kinésikues كمجموعة دالة على الإشارات والحركات والإيماءات المتفق عليها اجتماعيا. وتتكون الكينيسية من الكينيم Kinéme (الإيماءة) كوحدة دنيا دالة، ذلك أن الإشارة الإيمائية ذات أهمية كبرى في حياتنا اليومية.[422] ولا ننسى أيضا نحو الإيماءة Grammaire du mime مع دكرو E.Decroud. بيد أن أهم معجم إيمائي في مجال المسرح هو الذي قام به ديل سارت Del Sarte، حيث ألف معجما إشاريا يتعلق بحركات كوميدي على الخشبة[423].

وهناك كتابات سابقة حول الحركات كدراسة لدار جرين:" **تعبير الانفعالات عند الإنسان والحيوان**" (9540م)، وكتاب راي بيرد فيستيل Ray Bird Whistell، وهو عبارة عن دراسة منظمة للحركات الجسدية.

وهكذا، فقوام الصورة الكوريغرافية هو جسد الممثل؛ لأن الممثل يوظف مجموعة من العلامات اللفظية والعلامات الإيمائية والعلامات التمثيلية. ويقوم الممثل بأفعال إرادية وغير إرادية. فالممثل حامل العلامة السيميائية، وقد تكون العلامة أساسية أو ثانوية، أو تكون علامة وظيفية أو غير وظيفية، أو علامة إرادية أو غير إرادية.

ويمكن الحديث ضمن الصورة الحركية أو الكوريغرافية عن أنواع عدة من الصور الجسدية المسرحية:

9- **الصورة الجسدية العادية:** نجد هذه الصورة غالبا في مجموعة من العروض المسرحية الكلاسيكية الباهتة أو العروض التجارية العادية، حيث يلاحظ غياب الجسد بشكل مطلق وكلي. وبالتالي، تنعدم الدلالات السيميائية، وتفتقد المقصدية الحقيقية من المسرح، والتي تتمثل في المتعة والفائدة.

2- **الصورة الجسدية العارية:** تهيمن صورة الجسد العاري بالخصوص في المسرح الطبيعي الذي يقدم لنا الكتل في حالتها الطبيعية سواء أكانت في حالة عاطفية أم جنسية أم غريزية، بدون استخدام الرتوش الجمالية الواهمة أو الزائفة، أو التصنع فيها فنا أو مبالغة.

---

[422] - برنار توسان: **ماهي السيميولوجيا**، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الثانية سنة 2333م، ص:24؛

[423] - برنار توسان: **ماهي السيميولوجيا**، ص:24؛

0- **الصورة الجسدية المحجبة:** نلفي هذه الصورة الجسدية في المسرح الإسلامي الملتزم، حيث يصبح الجسد هنا محجبا بلباس فضفاض، ومقيدا برسالة الإسلام النيرة والهادفة، بدون التسبب في الفتنة والغواية.

1- **الصورة الجسدية الموشومة:** يكتسي هذا الجسد فوق خشبة المسرح أشكالا متنوعة من الوشم، وذلك للتعبير عن طقوس ثقافية وحضارية كما نجد ذلك في المسرح المعاصر.

2- **الصورة الجسدية الاحتفالية:** يعتمد المسرح الاحتفالي على جسد طقوسي شعائري شعبي فلكلوري، وذلك من خلال أداء رقصات وحركات مرجعية، تحمل في طياتها عبق الأصالة والمعاصرة.

3- **الصورة الجسدية السيميائية:** يتحول الجسد هنا إلى علامات ورموز وإشارات وأيقونات ومفردات بصرية كما في المسرح الميمي ومسرح الصورة عند صلاح القصب.

4- **الصورة الجسدية المقنعة:** يكتسي الجسد هنا قناعا أو دمية أو خيال الظل أو كركوزا كما في مسرح الماريونيت عند كوردون كريك أو مايرخولد أو مسرح الكروتيسك أو مسرح الخبز والدمى عند بيتر شومان...

5- **الصورة الجسدية الآلية:** يتحول الجسد هنا إلى آلة حية نابضة بالحياة والحركة، حيث يقوم الجسد بحركات بلاستيكية تشبه الآلة أو الروبوت كما في مسرح البيوميكانيك لدى الروسي مايرخولد أو مسرح كروتوفسكي...

6- **الصورة الجسدية الرياضية:** يقوم الجسد هنا بألعاب رياضية وحركات بهلوانية وسيركية كما في المسرح الجسدي عند جاك ليكوك...

93- **الصورة الجسدية المكثفة نفسانيا:** تحضر هذه الصورة في العروض المسرحية الرومانسية الحارة، والتي تتأجج فيها العواطف، وتتقد شوقا ولهفة وصبابة.

أما من حيث التمثيل وتقمص الأدوار، فيمكن الحديث عن ثلاث صور تشخيصية:

أولا: صورة الاندماج كما عند قسطنطين ستانسلافسكي الذي كان ينصح الممثل بمعايشة الدور المسرحي نفسيا وواقعيا.

ثانيا: صورة اللاندماج أو التشخيص الخارجي كما عند الفرنسي كوكلان، و الذي كان ينصح الممثل بأداء الدور خارجيا، دون الاندماج في الدور إلى درجة الإيهام والمعايشة الصادقة.

0- صورة التغريب والإبعاد كما لدى الألماني برتولد بريخت، والذي كان يدعو الممثل إلى تقمص الدور نوعا ما، مع الابتعاد عنه في نفس الوقت.



1- الصـــــورة التواصليـــــة:

من الصعب الحديث عن التواصل بشكل دقيق في المسرح، بحيث يصبح المرسل متلقيا، والمتلقي يتحول إلى مرسل. فالممثل في المسرح يتواصل مع ذاته ومع ممثل آخر حاضر أو غائب أو مع المشاهدين الحاضرين. ومن ثم، يمكن الحديث عن أنواع عدة من الصور التواصلية: التواصل الفردي، والتواصل الجماعي، والتواصل اللفظي والتواصل غير اللفظي، والتواصل المباشر والتواصل غير المباشر، والتواصل الحواري والتواصل البصري، والتواصل الرسمي والتواصل غير الرسمي. وهناك التواصل الذاتي (منولوج ذاتي) والتواصل الغيري(الحوار)، وينقسم التواصل الغيري بدوره إلى تواصل حضوري (الحوار مع شخصية حاضرة فوق خشبة المسرح)، وتواصل غيابي(الحوار مع شخصية غائبة فوق خشبة المسرح)، وتواصل التفاتي (يستحضر الجمهور، ويستدعيه عن طريق التعريض والتلميح).

ويرى جورج مونان George Monin أن رسائل التواصل على العموم أحادية الاتجاه قائمة على نموذج الحافز والاستجابة:

المرسل(المؤدي)⟵ العرض (المثير / السنن) ⟵ المتلقي / المشاهد (الاستجابة).

بيد أن هذا النموذج التواصلي الأحادي لا يمكن الأخذ به في المسرح الشعبي أو الاحتفالي، لأننا نرى أن الراصدين يشاركون الممثلين في بناء العرض المسرحي، والمساهمة في صنع فرجته الدرامية بطريقة احتفالية تشاركية جماعية. ويعني هذا أن الراصد قد يتحول إلى مرسل والممثل إلى متلق.

هذا، وقد كان الجمهور في المسرح الايطالي أو مسرح العلبة منذ عصر النهضة لا يشارك في العرض، بيد أنه مع بريخت وظهور المسرح الاحتفالي والمسرح الشعبي، بدأ الراصدون يشاركون الممثلين في بناء الفرجة الدرامية الركحية. وأصبح اتجاه التواصل متعددا ومتنوعا. ومن هنا، يمكن الحديث عن صورة تواصلية أخرى في مجال المسرح:

المصدر(المؤلف/ المخرج/ السينوغراف/ التلفزيون...) ⟵ الناقل أو المرسل (جسد، ممثل، صوت، لوازم، ديكور، أضواء...) ⟵الإشارة (حركات، وإشارات، وإيماءات، وروائح، وأصوات، ونبضات...) ⟵ قناة (موجات صوتية، موجات ضوئية، قنوات لمس...) ⟵ تشويش⟵متلق(عيون، آذان، أنف، لمس...) ⟵رسالة (تصفيق، صفير، احتجاج، همدرة...) ⟵ مقصدية ⟵السنن أو الكود.[424]

---

[424] - كير إيلام: <u>سيمياء المسرح والدراما</u>، ص:33؛

ويمكن الحديث كذلك عن نظام تواصلي آخر في المسرح كما لدى رومان جاكبسون Roman Jackobson، فنقول: المرسل ووظيفته الانفعالية، والرسالة ووظيفتها الجمالية، والمرسل إليه ووظيفته التأثيرية، والقناة ووظيفتها الحفاظية، والمرجع ووظيفته المرجعية، والسنن ووظيفته الوصفية. ويمكن أن نضيف إلى هذه العناصر الست الأيقون ووظيفته الأيقونية.

ويمكن أن نشير إلى نظام تواصلي آخر ساهم فيه كل من إتيان سوريو وكريماص Greimas، ويسمى بنظام العوامل Structure Actantielle، حيث أرسى إتيان سوريو E.Souriau نظريته في العوامل المسرحية، وذلك من خلال منطق سيميائي فلكي في كتابه: "**مائتا ألف موقف درامي** ".

وتتمثل العوامل الدرامية عند سوريو في هذه المفاهيم الفلكية:

9- **الأسد**: لتمثيل القوة الموضوعية الموجهة.

2- **الشمس**: لتمثيل الخير المرغوب فيه والقيمة الموجهة.

0- **الأرض**: لتمثيل ما يحصل على الخير الذي يعمل من أجله الأسد.

1- **المريخ**: لتمثيل المعارض أو العائق.

2- **الميزان**: لتمثيل الحكم الذي يهب الخير.

3- **القمر**: لتمثيل المساعد الذي يعزز إحدى القوى السابقة.[425]

ويمكن ترجمة هذه المصطلحات الفلكية المتعلقة بالأفلاك والأبراج السماوية بالعناصر العاملية الستة على الشكل التالي:

البطل ← الموضوع

المرسل← المرسل إليه

المساعد← البطل المضاد.

بيد أن البنية العاملية لم تكتسب بعدها المنهجي والإجرائي إلا مع كريماص Greimas، والذي عمق مفاهيمها في العديد من كتبه السيميائية النظرية والتطبيقية، وذلك من خلال تطبيقها على مجموعة من الأنشطة البشرية سواء أكانت حكايات أم قصصا أم روايات أم مشاريع سيميائية مختلفة عامة وخاصة.

---

[425]- صلاح فضل: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 9652م، ص:932؛

هذا، وتتحدد البنية العاملية عند كريماص في ثلاثة محاور وست عوامل. وهذه المحاور هي: محور التواصل، ومحور الرغبة، ومحور الصراع. أما العوامل الستة فهي: المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع، والمساعد والمعاكس.

ويعني كل هذا أن العرض المسرحي يتألف على المستوى التواصلي من عناصر متنوعة (المصدر- الناقل- الإشارة- القناة- التشويش- المقصدية- السنن)، ووظائف مختلفة: (الانفعالية- التأثيرية- الحفاظية- المرجعية- اللغوية- الأيقونية...)، ويشتمل على رسائل مباشرة وغير مباشرة تفهم حسب السياق والمقام التواصليين تداولا وإنجازا وتخاطبا. بيد أن هذه العناصر يمكن تجميعها في هذا الثالوث التواصلي الدرامي المختصر:

المرسل←العرض المسرحي←المشاهد أو المتلقي الراصد.

ويمكن الحديث عن تواصل آخر على المستوى المكاني، ويسمى هذا التواصل بالتقريبية (Prodémikue)، وقد نظر له هول E.T.Hall، وذلك في كتابه: " **الكلام الصامت**" The Silent Language، حيث يقدم الكاتب فيه المسافات الدلالية الثمانية بين متحدثين أمريكيين[426]:

9- قريب جدا (من2 إلى 23 سنتم)	همس خفيف	سري جدا
2- قريب (من 23 إلى 03 سنتم)	همس مسموع	حميمي
0- مجاور (من03 إلى 23 سنتم)	صوت منخفض في الداخل/ صوت مرتفع في الخارج	حميمي
1- حيادي (من 23 إلى 63 سنتم)	صوت منخفض، حجم ضعيف	موضوع شخصي
2- حيادي (من9403 إلى 9423م)	صوت مرتفع	موضوع غير شخصي
3- مسافة عمومية (من9433 إلى 2413م)	صوت مرتفع مفخم قليلا	أخبار عمومية موجهة لتكون مسموعة من أشخاص

426 - انظر: بيير جيرو: **علم الإشارة /السيميولوجيا**، ترجمة: د. منذر عياشي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، طبعة سنة 9662م، ص:913-914؛

4- **عبر الغرفة** (من2413 إلى 3م)	صوت عال	متكلما إلى مجموعة
5- **دون حدود** (من3 إلى 03م)	صوت عال	تحيات من بعيد، رحيل، الخ

نلاحظ هنا أن المسافة المكانية تتحدد انطلاقا من خاصية السمع. ومن ثم، فالمسافة اصطلاحية واعتباطية، لأنها تتغير من شعب إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى. " فالأنكلوسكسونيون يحافظون على مسافة معينة بين المتحدثين. وعلى العكس من ذلك، يميل اللاتينيون إلى التقليل منها. وينتج عن هذا أن الأنكلوسكسون يشعرون بضيق وانزعاج من اللاتينيين، بينما يراهم هؤلاء باردين ومتحفظين. وهذا ماذكره هال:"إن المسافة في أمريكا اللاتينية أصغر منها في الولايات المتحدة. وإن الناس، في الواقع، لا يستطيعون الكلام براحة إلا عبر مسافة قريبة جدا، الشيء الذي يثير في أمريكا الشمالية مشاعر جنسية أو عدائية. والنتيجة أنهم كلما اقتربوا ابتعدنا. وبناء على هذا فإنهم يظنون أننا متعجرفون، وباردون، ومحافظون، وغير وديين. بينما نتهمهم نحن دائما بأنهم ينفخون في وجوهنا، ويحاصروننا، ويرشون من لعابهم على وجوهنا أثناء حديثهم.

إن الأمريكيين الذين عاشوا بعضا من الوقت في أمريكا اللاتينية دون أن يدركوا معنى هذه المسافات يستخدمون حيلا أخرى. إنهم يتحصنون خلف مكاتبهم، ويستعملون الكراسي والطاولات لكي يبقوا الأمريكي اللاتيني واقفا على مسافة يعتبرونها مريحة.

والنتيجة، فإن الأمريكي اللاتيني يستطيع أن يذهب إلى حد يصعد فيه الحاجز ليصل إلى مسافة حيث يتحدث براحة". [427]

5- الصـــــــورة الميزانسينيـــــة:

نعني بالصورة الميزانسينية أو الركحية تلك الصورة الإدراكية الكلية الشاملة التي تؤطر الفرجة الدرامية من جميع جوانبها وحوافيها، ويسهر على تشكيلها المخرج بمعية المؤلف والسينوغراف والممثل. وتتسم هذه الصورة بالتأطير والحركية والشمولية والتصدير والإبانة، وتنبني كذلك على تداخل مجموعة من الفنون والصور التي تساهم كلها في خلق صورة مشهدية مرئية وبصرية ذهنيا ووجدانيا وحركيا. ومن

[427] - انظر: بيير جيرو: **علم الإشارة /السيميولوجيا**، ص:914-915؛

هنا، فالصورة الميزانسينية هي التي تقوم على اللغة والشعر والموسيقى والغناء والتشكيل والسينما. ويعني هذا أن الصورة الميزانسينية صورة مركبة وشاملة، وتبني على تقطيع المشاهد بطريقة جزئية في شكل لقطات ومتواليات سمعية وبصرية، وتركيبها في شكل مونتاج كلاسيكي أو حداثي أو تجريبي. وبتعبير آخر، يتم تقديم هذه المشاهد المسرحية إيقاعيا إما بشكل تصاعدي وإما بشكل هابط وإما بشكل تقاطعي، أو عرض الأحداث المسرحية بمونتاج سريع أو بمونتاج بطيء.

6- الصـــــورة السينوغرافيـــــة:

ترتكز الصورة السينوغرافية على تأثيث الفضاء سيميائيا وأيقونيا، وتحويله إلى تحفة تشكيلية بصرية لونية وجسدية وضوئية وإيقاعية. ومن هنا، فالصورة السينوغرافية هي صورة مشهدية كبرى تشتمل على مجموعة منن الصور المسرحية الفرعية كالصورة اللونية(الأزياء، والماكياج، والتشكيل...)، والصورة الضوئية (الإضاءة...)، والصورة الايقاعية الزمنية(الموسيقى...)، والصورة الجسدية(الرقص والكوريغرافيا، وحركات الجسد...)، والصورة الفضائية(تقسيم الخشبة وتوزيعها...).

وهكذا، فالصورة السينوغرافية تعتمد على تحقيق:" رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة والصوت(أو المؤثرات الموسيقية والغنائية) والديكور والملابس بالقدر نفسه، لتكامل وتداخل جهود مصمميها مع المخرج والمؤلف(ومع الممثلين أحيانا)، لخلق فضاء خاص للعرض ينقله من مجرد تجسيد النص إلى إعادة خلقه من جديد داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية."[428]

هذا،وتستند الصورة السينوغرافية إلى وسائل فضائية ومعمارية وتصويرية، وتخضع هذه الصورة لعمليات التحول الوظيفي الديناميكي، والانتقال من حالة إلى أخرى. ويصبح الديكور علامات توابع لعلامات أساسية كالممثل مثلا.

فالديكور الدرامي مثلا لا يمثل في أكثر الأحيان بواسطة صورة مباشرة، بل عبر تشارك العلة والمعلول أو عبر المجاورة، فمشهد العاصفة نعبر عنه بالإيحاء والإيهام أو بواسطة آلات الريح أو المطر المسرحية، أو بواسطة أدوات تقنية أخرى، أو بواسطة حركات الممثلين التي تصور عواقب العاصفة المباشرة.

وإليكم – إذاً- مجموعة من الصور السيميائية الفرعية التي تندرج ضمن الصورة السينوغرافية الكلية المركبة:

---

[428] – د. شاكر عبد الحميد: **عصر الصورة**، ص:092؛

◆ الصـــورة الفضـــائيـــة أو الركحيـــــــة:

ترتبط الصورة الفضائية أو الركحية بخشبة المسرح وهندستها وجغرافيتها رقعة وتموقعا وتوزيعا واتجاها، وتقترن بها أيضا كمكان لخلق اللعبة الدرامية، وتأزيمها حدثيا ودراميا.

من المعلوم أن العرض المسرحي يتحدد ويدرك ضمن رقعة فضائية معينة ومؤطرة. فالمسرح هو فضاء فارغ في المقام الأول كما قال بيتر بروك P.Brook، ويتمايز عما يحيط به بواسطة مؤشرات منظورة (منصة عالية، وستارة، ومسافة اتفاقية تحدد الفواصل بين مساحة التمثيل والصالة). وهو معد لأن يمتلئ بقوة الإدراك والمعنى بصريا وصوتيا. كما يتأثث الفضاء بالديكور، والأثاث، والعمارة، والستائر، والأيقونات والإكسسوارات، وأدوات الإضاءة والموسيقى، فضلا عن الكتل البشرية والجامدة.

ومن المعلوم أن توزيع الصورة الفضائية للخشبة المسرحية يتم بتقسيمها إلى تسع مناطق درامية لتموقع الممثلين، وهي: المنطقة العلوية اليمينية، والمنطقة العلوية المركزية، والمنطقة العلوية اليسارية، والمنطقة المركزية اليمينية، والمنطقة المركزية اليسارية، والمنطقة المركزية الوسطى، والمنطقة السفلية اليمينية، والمنطقة السفلية اليسارية، والمنطقة السفلية المركزية. ويمكن تقسيمها أيضا إلى: جهة الحديقة (يسار المنصة، ويمين الممثل)، وجهة الملعب(يمين المنصة ويسار الممثل)، والجهة العلوية، والجهة السفلية[429]. بل يمكن تقسيمها كذلك تقسيما زمنيا وتشكيليا: رقعة المستقبل الأمامية أو السفلية (رقعة المستقبل، والممكن، واللون الأصفر)، ورقعة الحاضر المركزية (رقعة الصراع، واللون الأحمر، والتشكل الكينوني، والمثلث الدرامي أو التراجيدي Triangle Tragikue)، ورقعة الماضي العلوية(رقعة الموت، والكائن، واللون الأزرق)[430]. وقد تنقسم خشبة المسرح تقسيما سيميائيا آخر: القسم الأول يقع مباشرة أمام المتلقي، وفيه تتحرك شخصيات العرض الرئيسة، ويتميز هذا القسم بالتشفير (التكويد) السيميائي الجوهري، والقسم الثاني هو القسم الخلفي للخشبة أو القسم البعيد عن المتلقي، ويتميز بالتشفير السيميائي الثانوي أو الفرعي حسب مصطلحات ومفاهيم أمبرطو إيكو Umberto Eco.

هذا، وينتقل الفضاء المسرحي الجغرافي من لحظة الفراغ (ما قبل البداية والاستهلال)، إلى لحظة الامتلاء (مع بداية إنجاز الفعل المسرحي)، وينتهي بعدها بلحظة الإشباع والارتواء والتلذذ (بعد الانتهاء مباشرة من رصد المسرحية).

---

[429] - إبراهيم الوزاني الشاهدي: **أحدوثة إلى هواة المسرح**، الطبعة الأولى سنة 2332م، ص:913؛

[430] - أحمد ضريف: **فلسفة التجاذب في الفن المسرحي**، مطبعة الجودة، ومطبعة الراحة، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2334م، ص:44-69؛

و يمكن الحديث أيضا عن ثمانية أنواع من صور الفضاء الدرامي:

9- **صورة الفضاء الفارغ:** أو ما يسمى كذلك بالمساحة الفارغة أو البيضاء عند بيتر بروك، وتؤشر هذه الصورة على مرحلة ماقبل الشروع في العمل المسرحي.

2- **صورة الفضاء الصامت:** ويتعلق بصمت الخشبة لغويا وحواريا، وتعبيرها حركيا وأيقونيا وسيميائيا، مع تشغيل بلاغة الرؤية البصرية، واستخدام تقنيات الحذف والإضمار والصمت كما نجد ذلك في مسرح البيوميكانيك لمايرخولد، أو مسرح الميم أو البانتوميم، أو المسرح العابث، أو مسرح اللامعقول...

0- **صورة الفضاء المتحرك:** يتحرك المسرح هنا بواسطة الكتل البشرية(الممثلون)، والكتل الجامدة(الديكور، والعمارة، والأثاث، والضوء، والمنحوتات...) كما هو الحال في كل المسارح بصفة عامة.

1- **صورة الفضاء التجريدي:** يتحول الفضاء هنا إلى لوحات تجريدية ورمزية وتكعيبية كما في المسرح الرمزي، والمسرح السريالي...

2- **صورة الفضاء السيميائي:** يبدو المسرح بمثابة فضاء من الرموز والعلامات والإشارات والأيقونات البصرية كما في مسرح القسوة للمخرج الفرنسي أنطونان أرطو Antonin Artaudأو مسرح المخرج العراقي صلاح القصب مثلا.

3- **صورة الفضاء المرجعي:** يقترن هذا المسرح بعلامات مرجعية تاريخية وأسطورية وأدبية وفنية وواقعية وطبيعية كما هو حال المسرح التاريخي والتوثيقي والواقعي والطبيعي...

4- **صورة الفضاء الباروكي:** يتعلق هذا الفضاء بمسرح عصر النهضة كما في إيطاليا، حيث كان الاهتمام كبيرا بتزيين الفضاء، والتأنق فيه جمالا وافتتانا.

5- **صورة الفضاء الاحتفالي:** يتخذ هذا المسرح طابعا احتفاليا شعبيا طقوسيا وشعائريا كما في المسرح الاحتفالي عند جان فيلار Jean Bilarأو المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد، والطيب الصديقي، وعبد القادر علولة، وعزالدين المدني، وروجيه عساف...

◆ **الصـــــــورة الإيـــقاعيـــــة:**

نقصد بها الصورة الموسيقية والغنائية والتنغيمية التي ترتبط بالبداية (الموسيقي الاستهلالية أو موسيقى الجنيريك)، أو العرض (الموسيقى التصويرية أو التعبيرية أو المشهدية)، أو النهاية (موسيقى الاختتام

والانفراج)، كما تتلون الموسيقى بتلون المشاهد المسرحية رعبا وأمنا، فرحا وحزنا، سعادة وشقاء، مرحا ومأساة...

وثمة مجموعة من الصور الإيقاعية والموسيقية والغنائية كالصورة النغمية السمفونية، والصورة النغمية التعبيرية، والصورة النغمية التصويرية، والصورة النغمية الفلكلورية، والصورة النغمية المعاصرة، والصورة النغمية الراقصة.

وتتميز الصور الموسيقية التنغيمية في العروض المسرحية بتكرار المقاطع، والملاءمة مع سياقات المسرحية وأحوالها النفسية ومشاهدها التصويرية والتعبيرية، وتوظيف الأنغام الموسيقية بشكل جزئي أو كلي، والتأرجح بين المتعة والفائدة.

◆ الصـــــــورة الضوئـــــــية:

تعد الصورة الضوئية من أهم العناصر السيميائية الفاعلة في تقديم الفرجة الركحية؛ لما لهذه الصورة من أهمية كبرى في عملية التدليل والتأشير والترميز والأيقنة، وشد انتباه المشاهد أو الراصد، وتأزيم الحدث الدرامي وتعقيده، وتلوينه بدلالات سياقية خاصة.

ويلاحظ أن الصورة الضوئية من حيث المنبع والمصدر نوعان: صورة **ضوئية طبيعية**، مصدرها الشمس والنجوم والقمر، وكانت هذه الصورة حاضرة في المسرح اليوناني والروماني... **وصورة ضوئية اصطناعية**، مصدرها الشمعة، والمصباح، والمولدات الكهربائية، وهي حاضرة بشكل لافت للانتباه في مسرحنا الحديث والمعاصر. وتختلف الصورتان من حيث القيمة والحدة والتضاد والشعاع.

وتختلف صبغية النور في القوة والضعف باختلاف قوة اللون، فاللون الداكن كالرمادي مثلا إذا اشتدت دكانته أو غمقه، تضعف معه صبغية الضوء، وإذا كان اللون فاتحا واضحا أو مشعا ازدادت قوته. ويلاحظ كذلك أن الصورة الضوئية قد تظهر فوق خشبة المسرح أثناء انعكاسها متجمعة أو متراكمة في حزمها، أو مشتتة. وبهذا، يختلف معنى الصورة الضوئية. وللصورة الضوئية علاقة وطيدة بالظل المحمل(الجهة التي لم تسلط عليها الأشعة الضوئية من الجسم)، أو الظل الملقى(إلقاء الظل على مساحة أخرى بعد تسليط الضوء عليه).

ومن المعروف أن هناك أنواعا عدة من الإضاءة المسرحية، إذ يمكن الحديث عن الإضاءة الأمامية، والإضاءة الخلفية، والإضاءة العلوية، والإضاءة الأرضية، وإضاءة الصالة، والإضاءة العامة، والإضاءة



الخاصة، والإضاءة المركزة أو المبئرة، والإضاءة التموجية، والإضاءة الثابتة، والإضاءة المتحركة، والإضاءة الطبيعية، والإضاءة الاصطناعية...

هذا، وتقوم الصورة الضوئية بتأطير الأحداث الدرامية، وتفسيرها سيميائيا تفكيكا وتركيبا، وتحديد سياقاتها الخاصة والعامة. ومن ثم، فالضوء:" يكون الصور ويلغيها، ويغطي أزمنة ويخترقها، وهذا الضوء المادي شأنه شأن الضوء الداخلي، أي الضوء المتعلق بالمناطق المهمة التي يود العرض أن يظهرها ويؤكدها أو يقدمها من خلاله. والضوء في المسرح شأنه شأن الضوء في فن التصوير، فالضوء أحد المكونات الأساسية في بناء اللوحة، ولولاه ما رأينا لونا ولا تكوينا ولا أي شيء على الإطلاق. وقد يصل الأمر في المسرح أن يكون الضوء هو موضوع العرض، وأهم عنصر مؤثر في المسرحية".[431]

هذا، ويعد المخرج السويسري آبيا من أكثر المخرجين العالميين استخداما للصورة الضوئية في عروضه المسرحية الرمزية بطريقة سيميائية شاعرية دالة، حيث كان يجعل من الصورة الضوئية الفاعل البطل في مسرحياته. زد على ذلك، فقد استعمل أدولف آبيا بشكل جيد ما يسمى بالإضاءة التموجية لتصوير الممثلين حركيا وانفعاليا ووجدانيا، وتجسيد المواقف الدرامية فوق خشبة الركح، وتبئير الشخصيات تشخيصا وتخصيصا، والتركيز أيضا على أجسادهم وأعضائهم، ورصد ملامح وجوههم، وتحديد تموقعهم فوق خشبة الركح.

ومن المخرجين الآخرين الذين اهتموا بالصورة الضوئية نذكر: كوردون كريك، وروبرت ويلسون الذي ذهب بعيدا حينما استعمل الضوء المتحرك والمتقاطع والمتراكب، " لدرجة دفعت جمهور أوبرا المتروبوليتان للصراخ عندما شاهدوا تصميمه للمنظر المرئي في أوبرا " لوهنجرن" لفاجنر، حيث استخدم ويلسون الضوء بشكل يشبه الآريات أو المقطوعات الموسيقية الغنائية الأوبرالية".[432]

ونستحضر أيضا يانيس كوكوس الذي يرى أن الصورة الضوئية أهم عنصر في مجال السينوغرافيا والفرجة الميزانسينية ؛ " لأن الإضاءة هي أهم ما يؤثر في الصورة المسرحية، وليست المساحة المرسومة، وإن أي مسرح مثله مثل الرسم ينبغي أن يلفت النظر عن طريق الإضاءة. وتعتمد الأزياء بصورة أساسية على الإضاءة أيضا، وتعتمد الصورة على تباين القيم الضوئية أو عكسها وهو التركيب اللوني."[433]

---

[431] - نبيل الحلوجي: **مسرح الصورة: تطبيقا على بعض عروض مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي**، بحث تمهيدي لرسالة الدكتوراه، إشراف فوزي فهمي(غير منشور)؛

[432] - د. شاكر عبد الحميد: **عصر الصورة**، ص:033؛

[433] - انظر: يانيس كوكوس: **السينوجرافيا والرفقة الجميلة**، ترجمة: سهير حمودة ونورا أمين، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، وحدة الإصدارات رقم:96، الطبعة الأولى سنة 9661م،

ومن وظائف الصورة الضوئية أنها تستخدم أثناء عملية التحويل والتغيير في تعيين موضوع الخطاب، وتحديده بطريقة إشارية. كما تعمل على إثارة المشاهد إمتاعا وإفادة وإقناعا، وخاصة في إطار ما يسمى بالإضاءة المركزة، واستفزازه ذهنيا ووجدانيا وحركيا، ولاسيما أثناء تشغيل الإضاءة التموجية. كما أن الإضاءة تشد انتباه المشاهد / الراصد، وتربطه بالمركز البؤري فوق خشبة الركح.

وهكذا، لا تكون الإضاءة في المسرح: " أمرا مقصودا من أجل جعل المشاهد مرئية فقط، بل إن الإضاءة هي طريقة مهمة لتركيز الانتباه. فالشيء أو الشخص الأكثر وضوحا أو الذي تتسلط عليه أضواء خاصة وتتعقبه قد يكون هو الذي يجذب الانتباه أكثر من غيره من الأشياء والأشخاص. وقد تستخدم الإضاءة كعامل مساعد أو بديل للمشاهد أو المناظر، كما أنها تستخدم لتأكيد تعبيرات الوجه الإنساني من خلال الإضاءة الأمامية، وقد تستخدم لاستبعاد هذه التعبيرات من خلال إظهار الصورة الظلية أو السلويت، وكذلك الشكل الخارجي من خلال الإضاءة الخلفية، كما يمكن إحداث ما يشبه الشعور بالصدمة أو المفاجأة من خلال العكس أو الحركة المفاجئة للضوء والظلمة، ويمكن خلق الإحساس بالإثارة والاضطراب والاهتياج من خلال تحريك الضوء واللون من خلال أجهزة الستروبسكوب والمرايا الدائرية وغيرها، مثلما يمكن أن تحدث أضواء نيون تومض خارج غرفة نوم في فندق مثلا شعورا معينا بالإثارة أو الخوف واللون هو من الوسائل المهمة أيضا للتحكم في المزاج اللحظي أثناء العرض، سواء استخدم هذا اللون في الإضاءة أو المناظر أو الأزياء."[434]

وهكذا، فالصورة الضوئية من أهم الصور السيميائية التي تساهم في إثراء العرض المسرحي، وإغنائه فنا وجمالا وإرسالا وتلقيا.

◆ الصـــــورة الفوتوغرافيــــــة:

يستعين المسرح كما هو في الشأن في المسرح التوثيقي التسجيلي لدى بريخت أو غيره من المسارح على مستوى التشكيل السينوغرافي بالصورة الفوتوغرافية، والتي تعد صورة مختصرة للواقع الحقيقي مساحة وحجما وزاوية ومنظورا وتكثيفا وخيالا وتخييلا. وإذا استثنينا العدد الأول من مجلة:" **التواصل communication**"، فلا وجود الآن للصورة، إذ إنها لم تحظ باهتمام المحللين السيميولوجيين بالغرب. بالرغم من ذلك، ففي تقديمه للصور الفوتوغرافية للأمريكي Aбedon، رولان بارت يعزو

---

[434] – انظر: جلين ويلسون: **سيكولوجية فنون الأداء**، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، عدد:225، يونيو 2333م، ص:226؛

ذلك إلى التضحية بها لصالح الدراسة السينمائية والقصص المصورة، وهو صحيح جدا."[435] وقد اهتم بعض الدارسين السيميائيين بالصورة الفوتوغرافية، ومن هؤلاء على سبيل الخصوص: رولان بارت R.Barthes.

هذا، وتتميز الصور الفوتوغرافية داخل العروض المسرحية بطابعها المهني / التقني، وطابعها الفني والجمالي، وطابعها الرمزي والدلالي، وطابعها الإيديولوجي والمقصدي. كما تتشكل الصورة الفوتوغرافية من الدال والمدلول والعلاقات التي تجمع بينهما. ويعني هذا أن الصورة الفوتوغرافية باعتبارها صورة واصفة للواقع يمكن إخضاعها لثنائية التعيين والتضمين، وثنائية الاستبدال والتأليف، وثنائية الدال والمدلول، وثنائية التزامن والتعاقب. ولا ننسى أيضا بعض المكونات المناصية الأخرى كحجم الصورة الفوتوغرافية (حجم صغير، متوسط، كبير)، ومقاسها، وطبيعتها(الصورة الشمسية، الصورة الرقمية، والصورة الاصطناعية، والصورة المفبركة، والصورة المركبة من التشكيلي والفوتوغرافي...)، وحجمها، ومرسلها، ومتلقيها، وزاوية التقاطها...

هذا، ويستلزم تحليل الصورة الفوتوغرافية دراسة شكلها، وتحديد إطارها الذي يرد في شكل مستطيل أو في شكل أفقي أو عمودي، ويعني هذا دراسة الصورة الفوتوغرافية على مستويين: المستوى العمودي(تقسيم الصورة إلى القسم الأيمن والقسم الأيسر، والبحث عن دلالاتهما السيميائية)، والمستوى الأفقي(يفرق هذا المستوى بين السماء والأرض، كما يفرق بين المنطقة المادية والمنطقة المعنوية، أو بين الروح والجسد).[436] كما يدرس تنظيمها الجمالي إلى جانب تنظيمها الداخلي (دراسة الشكل و المحاور)، ورصد سيميولوجية الضوء واللون، وتبيان درجة العمق (عمق المجال). وبعد ذلك، ينتقل الباحث إلى دراسة المعنى الحقيقي(المعنى الحرفي الواقعي المباشر)، والمعنى الإيحائي والرمزي(البحث عن قيم شاعرية وسيكولوجية وعاطفية).

وتتكون الصورة الفوتوغرافية من العلامات الأيقونية أو البعد الأيقوني(وجوه- أجساد- طبيعة- حيوانات...)، والعلامات التشكيلية أو البعد التشكيلي (أشكال – خطوط - ألوان- التركيب...)، ومن السند والمتغير، مثل: رأس فوقه طربوش، فالطربوش هو سند، أما المادة فهي المتغير؛ لأنه قد يكون من صوف أو من قطن أو من جلد أو من قصب... فالمتغير هو الذي يحدد المعنى، ويساعد السيميائي على رصد آثار المعنى. ومن ثم، يتم الانتقال من التحليل السيميائي إلى عملية التأويل، والبحث عن

---

[435] - محمد نظيف: **ماهي السيميولوجيا**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1669م، ص:46؛

[436] - قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، ص: 03؛



العلامات المرجعية والرسائل المشفرة ومجمل المقاصد المباشرة وغير المباشرة، وتحديد رؤية الفوتوغرافي إلى العا لم [437].

وهكذا، فالصورة الفوتوغرافية حاضرة في المسرح العالمي، وذلك عبر التشخيص السينوغرافي، وتأثيث الخشبة، وتزيين ستار الفوندو.

◆ الصـــــــورة الديكوريـــــة:

للصورة الديكورية أهمية كبرى في بناء الفرجة الدرامية تشكيلا وتأثيثا، وتأزيم العرض المسرحي دلالة ومقصدية. ومن هنا، يمكن الحديث عن أنواع عدة من صور الديكور المسرحي كالديكور الطبيعي كما في المسرح المرتبط بالمدرسة الطبيعية، والديكور الباروكي كما في المسرح الكلاسيكي في عصر النهضة بإيطاليا، والديكور التجريدي كما في المسرح الرمزي والتجريدي والمسرح العابث، والديكور الفقير كما في مسرح كروتوفسكي، والديكور الشاعري كما في المسرح الرومانسي والمسرح الرمزي، والديكور الأسطوري كما في المسرح الثالث أو مسرح القسوة، والديكور السيميائي كما في مسرح صلاح القصب، والديكور الاحتفالي كما في التجربة الاحتفالية المغربية، والديكور الواقعي كما في المسرح التاريخي والمسرح الواقعي...

◆ الصــــــورة الإشهاريــــــة:

نعني بالصورة الإشهارية تلك الصورة الإعلامية والإخبارية التي تستعمل لإثارة المتلقي ذهنيا ووجدانيا، والتأثير عليه حسيا وحركيا، ودغدغة عواطفه لدفعه لاقتناء بضاعة أو منتج تجاري ما. وقد ارتبطت الصورة الإشهارية بالرأسمالية الغربية ارتباطا وثيقا، واقترنت كذلك بمقتضيات الصحافة من جرائد ومجلات ومطويات إخبارية، فضلا عن ارتباطها بالإعلام الاستهلاكي بما فيها الوسائل السمعية والبصرية من راديو، وتلفزة، وسينما، ومسرح، وحاسوب، وقنوات فضائية، بالإضافة إلى وسائل أخرى كالبريد، واللافتات الإعلانية، و الملصقات، و اللوحات الرقمية والالكترونية...

هذا، وقد وظهرت الصورة الإشهارية أيضا استجابة لمستلزمات اقتصاد السوق الذي يعتمد على الفلاحة والصناعة، وترويج المنتج التجاري. كما ارتبطت بالمطبعة منذ اختراعها في الغرب سنة 9103م، حيث

---

[437] - قدور عبد الله ثاني: <u>سيميائية الصورة</u>، ص:01-03؛

برزت الصورة الإشهارية في شكل إعلانات و نصائح وإرشادات. وأصبح اليوم للإعلان أو الإشهار مؤسسات وشركات ومقاولات خاصة تعتمد على سياسة الاحتكار، والتفنن في أساليب الإعلان، ودراسة السوق الاستهلاكية، والترويج للمنتجات والبضائع. كما أصبح الإشهار مادة دراسية في المعاهد العامة والخاصة، ومقررا دراسيا في المؤسسات الجامعية، وخاصة كليات التجارة والاقتصاد...

وإذا كانت المجتمعات الاشتراكية والشيوعية قد قامت على الشعارات السياسية الثورية أو ما يسمى بالصورة الإشهارية السياسية (الدعاية السياسية)، فإن المجتمعات الرأسمالية أعطت اهتماما كبيرا للصورة الإشهارية الاقتصادية والتسويقية(الدعاية التجارية).

هذا، وقد أخضع الإشهار لدراسات علمية وفنية نظرية وتطبيقية متنوعة، كالنظرية السيكولوجية، والنظرية الاقتصادية، والنظرية الاجتماعية، والنظرية الإعلامية، والنظرية التداولية، والنظرية السلوكية، والنظرية القانونية، والنظرية الجمالية، والنظرية السيميائية...

ومن أهم الدارسين للصورة الإشهارية في الغرب على المستوى السيميائي، لابد من استحضار: رولان بارت R.Barthesالذي اهتم كثيرا بـــ" بلاغة الصورة الإشهارية"[438]، وارتأى أن دراسة الصورة تستوجب التركيز على دراسة الرسالة اللغوية، والصورة التقريرية، وبلاغة الصورة[439]. وقد خصص للإشهار دراسات قيمة كما في كتابه: " **عناصر السيميولوجيا"**[440]، ونستحضر كذلك جاك دورانJacǩues Durand، وجورج بينينو G.Peninouكما في كتابه:" **ذكاء الإشهار: دراسة سيميوطيقية**" سنة 9642م، وجوردان Jourdan،ولابروزla prose...

أما عن أهم الدارسين في العالم العربي، فلابد من ذكر: سعيد بنكراد[441]، وحميد لحمداني[442]، و عبد المجيد العابد[443]، ومحمد خلاف[444]، وعبد المجيد نوسي[445]، وجعفر عاقيل[446]...

---

[438] – انظر: رولان بارت: **المغامرة السيميولوجية**، ترجمة: عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر،ة مراكش، الطبعة الأولى سنة 9660م، ص:26 وما بعدها؛

[439] – قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، ص:06؛

[440] – رولان بارت: **مبادئ في علم الأدلة**، ترجمة: محمد البكري، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9653م؛

[441] – سعيد بنكراد وآخرون: **استراتيجيات التواصل الإشهاري**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2393م؛

[442] – د. حميد لحمداني: (مدخل لدراسة الإشهار)، **مجلة علامات**، المغرب، العدد: 95، 9665م، ص:42 وما بعدها؛

[443] – عبد المجيد العابد: **مباحث في السيميائيات**، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2335م، ص:14-23؛

وعند دراسة الصورة الإشهارية لابد من التركيز على العلامات البصرية التشكيلية، والعلامات الأيقونية، والعلامات اللسانية، بالإضافة إلى الانتباه لثنائية التعيين والتضمين، وثنائية الاستبدال والتأليف، وثنائية الدال والمدلول، وثنائية التزامن والتعاقب(الإشهار لزيت الزيتون بالمغرب في تطوره التعاقبي والتزامني لتأكيد جدلية الأصالة والمعاصرة)، والبحث في معمار الصورة الإشهارية (الاستهلال، والعرض، والخرجة)، ورصد وظائف هذه الصورة (الوظيفة الجمالية، والوظيفة التوجيهية، والوظيفة التمثيلية، والوظيفة الدلالية، والوظيفة الإعلامية، والوظيفة الإخبارية، والوظيفة الإيديولوجية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الاقتصادية، والوظيفة التربوية التعليمية، والوظيفة السياسية...)

هذا، وتستعمل الصورة الإشهارية مجموعة من الآليات البلاغية والبصرية قصد التأثير والإمتاع والإقناع وتمويه المتلقي كالتكرار، والتشبيه، والكناية، والمجاز المرسل، والاستبدال، والتقابل، والتضاد، والجناس، والاستعارة، والمبالغة، والتراكم، والمفارقة، والسخرية، والحذف، والإضمار، والإيجاز، والتوكيد، والالتفات، والتورية، والتعليق، والتكتم، وتحصيل حاصل، والقلب، والتماثل، والتشكيل البصري...

وما يلاحظ على الصورة الإشهارية بالخصوص أنها صورة خادعة للمتلقي من خلال تشغيل خطاب التضمين، وتجاوز التعيين، والارتكان إلى ثنائية الحافز والاستجابة، والخضوع للمتطلبات الإيديولوجية وشروط البرجماتية الاقتصادية. وهذا ما يستوجب من المتقبل أن يكون واعيا ومتنورا قادرا على النقد، وممارسة السؤال، وقراءة الرسائل الثاوية والعميقة، وتفكيك لغة الصورة جيدا، وتشريحها سطحا وعمقا. كما أن الصورة الإشهارية تحمل بطبيعة الحال نوايا المرسل ورؤيته للعالم، وتعمل جاهدة للتأثير على القارئ وإقناعه واستهوائه. وقد صدق روبير كيران Robert Guerin حينما قال:" إن الهواء الذي نستنشقه مكون من الأكسجين والنتروجين والإشهار".[447]

وحينما نريد تحليل الصورة الإشهارية، فلابد من وصف الرسالة على مستوى الإطار والمنظور والعتبات، ومقاربتها إيقونولوجيا Iconologie، ودراستها سيميولوجيا تحليلا وتأويلا، والتركيز على العلامات التشكيلية البصرية، والعلامات اللغوية، والعلامات الأيقونية، دون نسيان البحث في المقاصد المباشرة

---

[444] - محمد خلاف: (الخطاب الإقناعي: الإشهار نموذجا)، **مجلة دراسات أدبية ولسانية**، عدد خاص بتحليل الخطاب، المغرب،العدد:2، السنة9653م، ص:02-12؛

[445] - د. عبد المجيد نوسي:(الإقناع في الصورة الإشهارية)، **مجلة المناهل**، المغرب، العدد:32-30، ماي 2339م؛

[446] - جعفر عاقيل: (غواية الفوتوغرافيا الإشهارية)، **مجلة علامات**، المغرب، العدد: 00، السنة 2393م، صص:932-936؛

[447] - فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2393م، ص:991؛

وغير المباشرة، وتشغيل آليات التأويل(استدعاء المؤول الدينامي)، وذلك بتتبع عمليات السيميوزيس (التدلال)، والانتقال من التعيين إلى التضمين، و الانتقال كذلك من القيم الأكسيولوجية المجردة المحايدة إلى القيم الإيديولوجية بالمفهوم السيميائي.

وتتمظهر الصورة الإشهارية في مجال المسرح بشكل جلي وواضح في المسرح التسجيلي أو الوثائقي أو السياسي، وذلك مع المخرجين الألمان كبيسكاتور وبيتر فايس وبرتولد بريخت، حيث استعملوا اللافتات الإعلامية، والشعارات الثورية المعادية للرأسمالية والأنظمة المطلقة الفاشية، مع الاستعانة بالملصقات الإشهارية الدعائية ذات الطابع الاشتراكي، وذلك لتحريض الراصدين على الثورة والتغيير، وتوعيتهم بقضية العرض المسرحي عن طريق استخدام العقل والمنطق والحوار والنقد.

◆ الصـــــــــورة التشكيليـــــة:

تستعين الصورة المسرحية المشهدية بمجموعة من الصور التشكيلية القائمة على الخطوط والأشكال والألوان والعلاقات. وإذا كانت اللغة قائمة حسب أندري مارتيني A.Martinet على التمفصل المزدوج (المونيمات والفونيمات) لتأدية وظيفة التواصل، فإن اللوحة التشكيلية مبنية بدورها على التمفصل المزدوج البصري: الشكلم أو الوحدة الشكلية (Formème)، واللونم (colorème) أو الوحدة اللونية [448].

هذا، وتعتمد الصورة التشكيلية على رمزية الخطوط والأشكال والألوان والحروف، فالخطوط العمودية مثلا تشير إلى تسامي الروح والحياة والهدوء والراحة والنشاط. في حين تشير الخطوط الأفقية إلى الثبات والتساوي والاستقرار والصمت والأمن والهدوء والتوازن والسلم. أما الخطوط المائلة، فتدل على الحركة والنشاط، وترمز كذلك إلى السقوط والانزلاق وعدم الاستقرار والخطر الداهم. فإذا اجتمعت الخطوط العمودية بالأفقية دلت على النشاط والعمل، وإذا اجتمعت الخطوط الأفقية بالمائلة دلت على الحياة والحركة والتنوع. أما الخطوط المنحنية، فترمز إلى الحركة وعدم الاستقرار، كما تدل على الاضطراب والهيجان والعنف.[449]

أما على مستوى الأشكال، فثمة مجموعة من الأنواع لها دلالات سيميولوجية سياقية ومشتركة، فالأشكال التجريدية تهدف بالدرجة الأولى إلى الكشف عن الحقيقة الداخلية والعميقة في نفسية

---

[448] – قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، ص:23؛

[449]– قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، ص:934؛



الإنسان. أما الأشكال المصوبة إلى الأعلى، فتشير إلى الروحانية الملائكية. أما إذا اتجهت إلى الشمال، فدلت على المادية الطينية. أما الأشكال حادة الرؤوس، فترتاح بلا محالة إلى الألوان الحارة، بينما الأشكال المستديرة والمنحنية فترتاح إلى الهدوء في الألوان الباردة[450].

ويخضع الشكل – حسب روسكين Ruskin -في تكوينه لمجموعة من القوانين مثل: قانون الأهمية (رسم شكل بارز تتجمع حوله الأشكال الفرعية)، وقانون التكرار(خلق انسجام اللوحة عن طريق تكرار المكونات التشكيلية)، وقانون الاستمرار (الاستمرار في تطبيق قانون التتابع المنظم لعدد من الأشياء المثيرة للمتلقي)، وقانون الانحناء والتقويس(الأشكال المقوسة والمنحنية أحسن بكثير من الأشكال والخطوط المباشرة)، وقانون التضاد والتقابل(التقابل بين الألوان والخطوط)، وقانون التغير المتبادل(تغيير في المكونات يؤدي إلى تغيير في الدلالة)، وقانون الاتساق(إذا كان هناك اختلاف وتباين على مستوى العناصر الكبرى، فلابد من التناغم على مستوى العناصر الفرعية)، وقانون الإشعاع(تناسق وتناغم الخطوط ضمن علاقاتها البسيطة والمعقدة)[451].

وهناك أنواع عدة من التكوينات التشكيلية حسب رودروف Rudrouf، التكوينات الانتشاري(توزع الوحدات بطريقة متجانسة ومنتظمة دون محور أو مركز إشعاعي كالتصاوير الفارسية والمنمنمات)، والتكوينات الإيقاعية المرتبطة بالإيقاع الفراغي أو إيقاع في التوزيع النسبي للمساحات، ويقسم هذا النوع بدوره إلى التكوينات المحورية(انتظام المكونات حول محور مركزي أو عدة محاور)، والتكوينات المركزية(تتعلق المكونات بنقطة مركزية تجاذبية)، والتكوينات القطبية(وجود مجموعتين متقابلتين).

ويلاحظ كذلك أن الرسم في جهة من جهات الورقة أو اللوحة له دلالات في علم النفس الاجتماعي، ويعكس أيضا دلالات سيميائية دالة[452]. فالرسم في وسط الورقة أو اللوحة يدل على توازن نفسية الرسام، وتوازن رؤيته للأشياء، وكذا انتباهه الدقيق، والتركيز على الحقيقة البصرية، والملاحظة المتزنة، وتناسق الأفكار العلمية والمنطقية. كما يدل أيضا على الاهتمام بالذات، والإرادة القوية، والعيش في وسط المجتمع، وعدم الحياد عن ذلك مهما كانت الظروف. أما الرسم على الجانب الأيمن، فيدل على محاولة الرسام للاندماج داخل المجتمع، وانفتاحه على عالمه وبيئته، وطموحاته وآماله في التقدم، وإثبات الذات، وتحقيق الأحسن والأفضل، والاستقلالية في أخذ القرارات، والاعتماد على النفس في ذلك.

---

[450] – قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، ص:934-935؛

[451] – قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، ص:936-993؛

[452] – قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، ص:993؛



بينما الرسم على الجانب الأيسر، فيدل على لجوءه إلى العزلة، وهروبه من الغير، وانغلاقه على نفسه، وانسحابه من المجتمع، والانطواء دون الميول إلى الحياة الجماعية، كما يدل ذلك الرسم على ميل الرسام إلى الأشكال، والبحث عن الأمن لشعوره بالوحدة والدفء[453].

وهناك مجموعة من الدارسين الذين تناولوا الفن التشكيلي بالدراسة السميائية كبيير فروكوستيل Pierre Fraucustel، ولويس مارتان Martin، وأوبير داميش Eubert Damisch، وجان لوي شيفر jean Louis Schefer...

◆ الصـــــــــــــورة اللونيـــــــــــة:

لا يمكن للصورة المسرحية المشهدية أن تتراقص فوق خشبة الركح حركيا وفنيا وجماليا، ولا يمكن أيضا إدراكها في شموليتها وعبر إيقاعها الزمني والمكاني المتناميين دراميا إلا بفعل الإضاءة والتلوين. وفي هذا الصدد،يمكن الحديث عن الصورة اللونية داخل الفعل المسرحي الميزانسيني، وذلك من خلال ربط الألوان بالانفعالات النفسية والمشاعر الوجدانية الشعورية واللاشعورية، ورصد إحالاتها السيميائية دلالة وسياقا ومقصدية. ومن هنا، " فاللون هو من أكبر الوسائل للتحكم في المزاج اللحظي سواء استخدم هذا اللون في الإضاءة، أو المناظر أو الأزياء.

وضمان أن تكون الألوان منسقة على نحو مناسب وناقلة للشعور الصحيح هو جانب مهم من جوانب المهمة التي توكل إلى المصمم، والأثر الانفعالي للألوان المختلفة أمر اتفق عليه بشكل متسع، ويتم تدعيمه من خلال الدراسات الكثيرة التي أجريت حول الاستجابات الفسيولوجية للبيئات ذات الألوان المختلفة". [454]

ويمكن الإشارة إلى أن الألوان قد تكون بسيطة أو مركبة، وقد تكون دلالاتها حرفية تقريرية مباشرة أو إيحائية وتضمينية ومجازية، وذلك حسب سياقاتها السيميائية والميزانسينية.

ومن المعلوم أن الألوان أنواع: فهناك الألوان الأصلية الأساسية، وهي ثلاثة: الأزرق، والأحمر، والأصفر. وهناك الألوان الثانوية، مثل: الأخضر، والبنفسجي، والبرتقالي. وهناك الألوان الإضافية كالأبيض والأسود، وهناك أيضا الألوان المتممة، والتي يسهل تزاوجها كأن نزاوج اللون الثانوي باللون الأصلي.

---

[453] – قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، ص:993؛

[454] – انظر: جلين ويلسون: **سيكولوجية فنون الأداء**، ص:226-203؛



فالبرتقالي المكون من الأحمر والأصفر متمم للأزرق. واللون الأخضر متمم للأحمر، واللون البنفسجي متمم للأصفر.

كما توجد الألوان المتقاربة، والتي تنقسم بدورها إلى الألوان الباردة كالبنفسجي والأزرق وما بينهما والبرتقالي والأصفر وما بينهما؛ والألوان الحارة، وهي: الأحمر والبرتقالي وما بينهما والبرتقالي والأصفر وما بينهما؛ والألوان الدافئة، وهي: ماحصر بين المجموعتين: البنفسجي والأخضر من جهة والأحمر والأصفر من جهة أخرى.[455]

وقد تكون الدرجة اللونية قوية أو ضعيفة بقوة انعكاس الأشعة الضوئية الحاملة للون. كما أن للصورة الضوئية نغمتين: نغمة صافية(أصالة اللون بدون إضافة)، ونغمة متواترة(زيادة إضافية على اللون الأصلي). كما أن للصورة الضوئية تضادا (الأبيض والأسود)، وقوة في الحدة (الفتوحة والدكانة).

وهكذا، فاللون الأزرق يدل على الشوق والبعد والسعة...أما اللون الأصفر فيحيل على السرور والابتهاج والذبول والنور والإشعاع، بينما يدل اللون الأحمر على الحرب والدمار والنيران والدماء والحركة. أما اللون الأبيض، فيدل على الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار. ويدل اللون الأخضر على الهدوء والحياة والطبيعة والاستقرار والازدهار والتطور والنماء. أما اللون البرتقالي، فيحيل على الدفء والانجذاب والذوق والشوق، في حين يدل اللون الأسود على الظلام والكآبة والحزن والجهل، ويدل الرمادي على التداخل والنفاق والضبابية.[456]

وإليكم سيميائية الألوان وصورها الدلالية حسب جلين ويلسون [457]:

سيميائية الألوان	الصور الدلالية
الأحمر	الحرارة- الخطر- الدم- الغضب- الإثارة- النشاط- لون أعياد الميلاد- الملاهي الليلية- الدعارة.
الأصفر	الشمس- الصيف- الابتهاج- المرح الصاخب- الصحة- النهار.

455 - قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، ص:993؛

456 - قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، ص:9903؛

457 - انظر: جلين ويلسون: **سيكولوجية فنون الأداء**، ص: 203؛



الأزرق	بارد- مبتل- كئيب- جدارة الاحترام- الخوف- ضوء القمر- الشتاء.
الأخضـــــــر	محايد- خلوي(مرتبط بالهواء الطلق والخروج للتريض)- منعش- الأمن والطمأنينة- هادئ- شاحب كالموتى(في الطعام والوجوه)- له علاقته بالنماء والربيع.
الأرجواني	مرتبط بالانفعال المتأجج أو الشغف أو الهوى- متعلق بالأبهة- ملكي- مرتبط بالخطيئة- عميق- يوحي بالمأساة.
الأبيـــــــض	ثلجي- نظيف- نقي- صريح- فاضل- عذري.
الأســـــود	دال على الحزن- مرتبط بالموت والليل والظلمة- يدل على الشؤم والسوء والشر.

◆ الصــــــــورة الأيقونيـــــــــــة:

يرتبط الأيقون Icon بالسيميائي الأمريكي شارل سندرس بيرس CH.S.Peirce، ويدل على كل أنظمة التمثيل القياسي المتميز عن الأنظمة اللسانية. وتعبر الأيقونة عن الصورة القائمة على التماثل بين الدال والمدلول. و تشتمل الأيقونة الرسومات التشكيلية والمخططات والصور الفوتوغرافية والعلامات البصرية.

ومن ثم، فهناك مجموعة من العلامات: علامات طبيعية(علامات معللة مثل: المرض والدخان)، وعلامات مصطنعة(يخترعها الإنسان). يقول كاوزان" يحول العرض العلامات الطبيعية إلى علامات مصطنعة (ومضة ضوء)، ويستطيع في ذلك أن يصطنع العلامات. قد تكون هذه العلامات مجرد أفعال لا إرادية في الحياة. وبالرغم من ذلك، فإن المسرح يحولها إلى علامات إرادية. وقد لا تكون لها أية وظيفة اتصالية في الحياة، وبالرغم من ذلك فإنها تكتسب ضرورة هذه الوظيفة في المسرح" [458].

وعليه، فالصورة الأيقونية تشمل الرسم التصويري، والتصوير الفوتوغرافي، ونميز كما ميز بيرس Peirce بين ثلاثة أنواع من الأيقونة: الصورة image، والتخطيط diagramme (تتخذ الطاولة

[458]- Kowzan,Tadeusz:(the sign in the theatre),**Diogenes**,61,1968,p:60;



عند السورياليين أو الميميين شكل مخطط إيحائي)، والاستعارةmétaphore (قد تصبح خشبة الركح استعارة لساحة قتال أو قعر أو سجن)..

هذا، ويزخر العرض المسرحي بالعلامات الأيقونية البصرية، ولاسيما فيما يتعلق بجسد الممثل، وأزيائه المختلفة، وتسريحات شعره، وماكياجه، وإكسسواراته.

ويلاحظ أن العلامات الأيقونية في تاريخ المسرح كانت تهيمن بكثرة في المسرح الحي في الستينيات من القرن الماضي The liϐing theatre، لكثرة الإيماءات كما عند جوليان بيك j.beck وجوديث مالينا J.Malina.

وقد تتحول الإشارات المسرحية أو النص المرافق إلى علامات أيقونية وظيفية تحدد الصور الفضائية أو الشخوصية.

وتستند الصورة الأيقونية بلاغيا إلى المجاز والاستعارة والمجاورة والمجاز المرسل. فالواقعية معروفة بالمجاورة، أما الرمزية فهي تستند إلى الخاصية الاستعارية. فالبيت الأبيض مثلا عبارة عن صورة مجاورة تحيل على رئيس أمريكا، واستعمال خيمة واحدة بمثابة مجاز مرسل علاقته الجزئية للإشارة إلى ساحة القتال.

◆ **الصورة الرقميـــــــــة:**

يستفيد المسرح بصفة عامة والصورة المسرحية بصفة خاصة من التطور الإعلامي الرقمي على مستوى بناء الفرجة الدرامية تشكيلا وتأثيثا وتصويرا. ومن ثم، يمكن الحديث عن الصورة الرقمية أثناء الإخراج ووضع التصور السينوغرافي، إذ نلتجئ إلى الحاسوب لوضع مخططات وتصاميم رقمية لهندسة الإخراج، وتحديد ملامح السينوغرافيا المشهدية، فنرسم الخشبة الركحية، ونملأها بالمكونات والعناصر والأيقونات. وهكذا، فقد:" دخل الحاسوب اليوم بقوة في التصميم المسرحي. وقد انتشرت أدوات التصميم انتشارا واسعا بواسطته، والمهارات أصبحت بسرعة فائقة معيارية أكثر مما هي استثنائية. فقد ظل مصممو المسرح لسنوات طويلة يرسلون تصاميمهم إلى الأستديوهات المسرحية يستخدمون فيها تطبيقات تكنولوجية وجدت أساسا للمهندسين المعماريين.أما اليوم فجميع التصاميم والرسوم التفصيلية للملابس وغيرها تصمم باستخدام الرسام وبرنامج معالجة الصور(الفوتوشوب). كما نشاهد كثيرا من المصممين



يستخدمون برامج لخلق نماذج مسرحية صنعت بشكل مسبق من الورق المقوى والبكزا. استخدمت هذه البرامج والسيديات لإعادة إسكيتشات المسرحية الصورية الواقعية بدقة وتفاصيل لا تصدق."[459]

ومن هنا، يتضح لنا أن الصورة المسرحية اليوم لا يمكن لها أن تستغني عن الصورة الرقمية، وخاصة على مستوى الإخراج ووضع السينوغرافيا المشهدية.

◆ الصـــــــورة السينمائيـــــــة:

يستعين المسرح اليوم بالسينما في بناء فرجته الدرامية على مستوى التصوير والتأطير والتمثيل. وبذلك، فقد ارتبط المسرح أيما ارتباط بالفن السابع، وذلك من حيث تحويل الفرجة الدرامية إلى مشاهد ولقطات وإطارات، فقد بدأنا اليوم نتحدث عن سينما مسرح. ويعني هذا أن المسرح بدأ يوظف صورا سينمائية متحركة وبصرية، كما نجد ذلك في المسرح الوثائقي عند بسيكاتور وبيتر فايس وبرتولد بريخت، فقد كان بيسكاتور مثلا يكسر وحدة النص، ويفكك الكتابة إلى مشاهد مفككة أو متناظرة، ويستعين بالحكي والوصف والحوار، والتوجه مباشرة إلى الجمهور لكي لا يندمج عاطفيا مع عرضه المسرحي.
ومن أهم التقنيات التي استعملها بسكاتور في عروضه المسرحية الاستعانة بالفن السينمائي باعتباره أداة للتعبير الفني. فقد كان بسكاتور يستعمل الأشرطة الوثائقية والسينمائية لتنعكس على الستارة الخلفية أو ما يسمى بستارة "الفوندو"، وكانت هذه الأشرطة بمثابة خلفية تاريخية للمشاهد التي يقدمها مسرحه السياسي.

وقد استخدم بريخت كذلك في مسرحه الملحمي مجموعة من التقنيات الإخراجية كاللافتات والشعارات المكتوبة عليها، ويعلقها على الستائر. كما نراه يستخدم السينما بتحويل ستارة الفوندو إلى شاشة سينما يعرض عليها أثناء تمثيل المسرحية بعض المشاهد، والتي توهم بأنها واقعية صورت على الطبيعة، كتسجيل قسوة وهمجية الحكم النازي كما في مسرحيته الملحمية" **عظمة الرايخ الثالث وبؤسه"**.
ونلفي هذا الاهتمام السينمائي في مسرح الصورة لدى صلاح القصب، والذي يجعل من السينما مصدرا من مصادر مسرح الصورة إلى جانب الشعر والتشكيل. وبالتالي، ينحدر مسرح الصورة:" من عائلة الدراما، إلا أن أصوله العميقة تكمن في ثلاثة جذور غير درامية بالمعنى المسرحي، أسهم كل منها بدور معين في تكوين مسرح الصورة – فالشعر كان الجذر الشامل الأول لمسرح الصورة، ومازال هذا الجذر محتشدا في جانبيه الصوري واللغوي بالكثير من الأغوار والخامات التي يمكن أن تطور مسرح الصورة. أما الرسم والفن التشكيلي عموما فهو الجذر الثاني لمسرح الصورة، وقد بلغ ذروة عطائه لمسح الصورة

[459] – محمد إبراهيم: (المسرح والصورة ودكتاتورية المخرج)، **جريدة الفنون**، الكويت، العدد:52، السنة الثامنة 2335م، ص:95؛

في الفن الفوتوغرافي. أما السينما فهي الجذر الذي يعطي للصورة حيويتها وصيرورتها، وإذا تأملنا في هذا المثلث أمكننا الاستعانة بهيغل لإعادة ترتيبه وفق الجدل الهيغلي، فالمثلث الجدلي الأول المكون من الشعر والرسم والدراما، أنتج دراما الصورة بحالتها الديناميكية، أما المثلث الجدلي الثاني، فيتألف من دراما الصورة (وهي الصيرورة) مع السينما لينتج مسرح الصورة. وهكذا، يتشكل مسرح الصورة جدليا بتضافر خلاق بين أربعة فنون إنسانية عريقة، هي: الشعر والرسم والدراما ثم السينما. إن مسرح الصورة يشبه شجرة وارفة تمد في هذه الفنون، وتأخذ منها."[460]

وهكذا، يتبين لنا بأن المسرح يمكن له أن يستعين فنيا وجماليا بالصورة السينمائية، والتي تصبح عنصرا مهما في باب التوثيق والأرشفة الموضوعية.

7- الصـــــــورة الرصديـــــــة:

تعتمد الصورة الرصدية على تلقي الصور المسرحية ذهنيا ووجدانيا وحركيا، ويخضع هذا التلقي السيميائي الافتراضي لمجموعة من العناصر السيميائية كابتياع التذكرة من شباك التذاكر، وحجز المقعد المناسب، والدخول في عملية تعاقدية مع منتج العرض، بحيث ينبغي أن يراعي أفق انتظاره فنيا وجماليا. وعلى الرغم من ذلك، فقد توجد من العروض التي تخيب هذا الأفق أو تؤسسه من جديد.

وبعد مرحلة الاستعداد لتلقي العرض، تبدأ مرحلة الرصد والتقبل عن طريق التفرج والتتبع والمشاهدة، والعمل على تخزين الصور المفيدة والممتعة، والقيام بتفكيكها وتركيبها عن طريق ممارسة التحليل والتأويل والنقد. وهنا فعلا نتحدث عن المتقبل الافتراضي الواعي والمتنور، ولا نتحدث عن الراصد العادي والساذج.

هذا، وتصدر مجموعة من ردود أفعال من قبل الجمهور كالتصفيق، والتصفير، والاعتراض، والتشجيع، والضحك، والاندماج في الدور. وهذه المرحلة التقويمية مهمة للعرض المسرحي لتصحيح الأخطاء الفنية والجمالية والتقنية باستعمال آلية الفيدباك.

وعلى العموم، يتلقى المشاهد أثناء رصده لمشاهد الفرجة الدرامية مجموعة من الصور الأيقونية. وفي هذا يقول بيرس:" ليست الكلمة أو الماركة المادية الدجالة علامة وحسب، بل كذلك الصورة التي يمكن أن

[460] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:26؛



تثيرها في ذهن من يتلقاها– علامة بواسطة الشبه، أو كما نقول، أيقونة– يمكن أن تكون علامة للصورة المشابهة لها في ذهن من أرسلها"[461]

هذا، وتتحكم في علاقة المؤدي بالراصد مجموعة من القواعد التداولية وقواعد السياق، أي هناك قواعد تتحكم في اتفاقات الاتصال بين الطرفين داخل السياق الدرامي. وتقوم هذه العلاقة على مبدإ التعاون وفهم الإرساليات وتفسيرها وتشفيرها وتفكيكها، وذلك بالاعتماد على قواعد نحوية ودلالية وصوتية، مع ضرورة فهم قواعد البلاغة وقواعد النطق والإلقاء، ومعرفة المقاصد البلاغية والخصائص الفنية والجمالية والأسلوبية، وتملك الكفاءة النصية لتأويل النصوص والعروض المسرحية اتساقا وانسجاما وتداولا ورهانا.

❑ آليـــــات مقاربة الصورة المسرحية:

يتطلب التعامل السيميائي مع الصورة المسرحية أن ينطلق الباحث أو الدارس من مجموعة من المصادر والمرجعيات التي تتمثل في تمثل مبادئ اللسانيات والسيميائيات، واستيعاب مفاهيم الشكلانية الروسية والبيرسية (الرمز، والإشارة، والأيقون، والمخطط، والرسم)، والانفتاح على الخطاب الفلسفي والمنطقي، والاطلاع على البحث الاجتماعي الحديث، واستثمار التحليل النفسي ونظريات الاقتصاد والتواصل والإعلام.

هذا، وتقسم الفرجة المسرحية إلى مجموعة من النصوص: نص المؤلف، ونص الممثل، ونص المخرج، ونص السينوغراف، ونص الراصد. فيقسم كل نص إلى مجموعة من الصور المشهدية المرئية. وكل صورة تتحدد حسب مجموعة من المعايير: المعيار المكاني، والمعيار الزمني، والمعيار الأسلوبي، والمعيار الحدثي أو الدلالي، والمعيار الشخوصي....وبعد ذلك، تدرس الصورة كعلامات رئيسية وتابعة بنية ودلالة ووظيفة. ويعتمد في التحليل مجموعة من الآليات السيميائية كالعلامة والرمز والإشارة والأيقون والمخطط والصورة والاستعارة والمجاز المرسل والمشابهة والمجاورة والإبانة والتصدير والتأطير والتوسيم السيميائي... وبعد ذلك، تدرج الصور المسرحية ضمن أنساق وشفرات صرفية ونحوية ودلالية وتداولية، فالنسق هو رصيد من العلامات أو الإشارات والشفرات النحوية الداخلية التي تحكم اختيارها وتراكبها، مثل: النسق الحركي، والنسق اللساني، والنسق السينوغرافي، والنسق الموسيقي، والنسق التشكيلي... وبالتالي، يتفرع

---

[461] - Peirce, Charles S: **Collected papers**. Cambridge, Mass, Harбard U.P, (1931-1958), p: 433 ;

النسق إلى مجموعة من الشفرات والكودات الأساسية والثانوية والفرعية. فهناك كودات متعددة ومتنوعة، مثل: الكودات الجسدية، والكودات المكانية، وكودات اللباس، وكودات التجميل، وكودات الرسم، وكودات الموسيقى، وكودات العمارة...

وعليه، فلابد للمقاربة السيميائية للصور أن ترتكن إلى عمليتي التفكيك والتركيب، ورصد الاختلافات والتماثلات، والانتقال من مرحلة التحليل إلى مرحلة التأويل. كما يمكن الاعتماد على مجموعة من المستويات المنهجية في دراسة الصورة كالمستوى اللساني، والمستوى البصري، والمستوى الأيقوني، والمستوى الدلالي، والمستوى التداولي.

❑ الصـــــورة الدراميـــــة في التنظير المسرحي الغربي والعربي:

تحضر الصورة الدرامية في مجموعة من التجارب المسرحية الغربية والعربية سواء أكان ذلك عن وعي أم عن غير وعي، تنظيرا وتطبيقا. وقد أضحى الاهتمام بمسرح الصورة كثيرا مع أنطونان أرطو، ومايرخولد، وكروتوفسكي، وجاك ليكوك، ورواد مسرح الميم... وكان هذا الاهتمام حاضرا كذلك في المسرح العربي مع صلاح القصب ومجموعة من العروض التي قدمت ضمن مهرجانات المسرح التجريبي.

وإليكم الآن بعض التجارب التي اهتمت بمسرح الصورة أو سيميائية الصورة الدرامية تشكيلا وبناء ووظيفة ودلالة ومقصدية:

9- مسرح الميم أو المسر ح الصامت:

يعد المسرح الصامت من أهم الأشكال التعبيرية التي يمكن الاستعانة بها في مجال الدراما من أجل تقديم فرجات درامية مثيرة، تجذب المشاهدين بطريقة إبداعية ساحرة، وتخلب ذهنهم فنيا وجماليا. ومن هنـــا، إذا كان المسرح العادي يعتمد كثيرا على الحوار التواصلي، وتبادل الكلام، فإن المسرح الصامت أو ما يسمى بالميم أو البانتوميم يشغل كثيرا خطاب الصمت الذي يعبر سيميائيا ورمزيا عن مجموعـــة مـــن القضايا الذاتية والموضوعية، وذلك أكثر مما يعبر عنها الحوار المباشر. ويعني هذا أن المسرح حينما يوظف الإشارات والإيماءات والصمت يؤدي وظائف إيجابية، وذلك أكثر من المسرح الحواري الذي يرتكن إلى الرتابة والتكرار والاستطراد والملل؛ بسبب تطويل الكلام، وامتداد التواصل المباشر. ويكون للميم كذلك

تأثير جيد على الجمهور الراصد بسبب إيحاءاته الشاعرية، وتلميحاته المضمرة والمكثفة، وذلك أفضل بكثير من تأثير الاسترسال المبني على المنولوجات السلبية، والحوارات الطويلة المقرفة. وبالتالي، لا يمكن تقديم عرض ميمي إلا بممارسة التشخيص الحركي، وتشغيل قسمات الوجه المعبر، وترويض الجسد اللعبي لينسجم مع لغة الميم. وغالبا، ما يكون للمسرح الصامت آثار مفيدة في تحقيق الإبلاغ والتواصل السيميائي الحقيقي.

◆ ماهو المسرح الصامت؟

البانتوميم Pantomime من الكلمة اليونانية Pantomimus، أما كلمة الميم فهي مشتقة من الكلمة اليونانية Mimus، وتعني الكلمتان معا المحاكاة والتقليد. وقد كان الميم في اليونان بمثابة حدث هزلي أو سكيتش ساخر ينتقد أوضاع المجتمع عبر استعراض عيوب الآخرين، وذكر مثالبهم من أجل إثارة الجمهور تسلية وإمتاعا.

ومن هنا، فالبانتوميم هو تقديم الفرجة المسرحية عن طريق الإيماءات والإشارات والحركات، وترويض الجسد لعبيا وسيميولوجيا ودراميا. أي هو ذلك الفن الدرامي الذي يحقق التواصل غير اللفظي، وذلك عبر مجموعة من العلامات السيميولوجية المعبرة برموزها ودلالاتها وإيحاءاتها غير المباشرة. كما يقصد به أيضا كل ما يتعلق بتعابير الوجه والنظر، والتي تترجم الانفعالات، مثل: الحزن والخوف والفرح...

وعليه، فالميم نوع من الكوميديا السردية التي نجد فيها الممثل يعرض مجموعة من الأحداث والانفعالات والمشاعر الوجدانية، وذلك عن طريق الحركات بدون الاستناد إلى الكلام اللفظي. وبتعبير آخر الميم هو نوع من المسرح الكوميكي والواقعي المصحوب غالبا بالموسيقى، حيث يهيمن فيه الجانب الحركي والإشاري والإيمائي. أي إن الميم يركز أساسا على الهيئة الجسدية والحركات بعيدا عن كل تعبير لفظي. والميم كذلك تعبير عن الفكرة بواسطة الحركة. وبالتالي، يعد ممثل البانتوميم ممثلا متخصصا في تقليد الآخرين تقليدا كوميديا ساخرا، عبر محاكاة إشاراتهم وحركاتهم وطباعهم.

بيد أن المفهوم الحقيقي للميم أو البانتوميم هو تقديم حياة الإنسان الذاتية أو الموضوعية في شكل نص سردي، وذلك باستثمار الحركات والإيماءات والإشارات ووضعيات الجسم، بدون استعمال الخطاب اللفظي أو باستعماله، ولكن بشكل مقل. كما يمكن في هذا الميم تشغيل كل عناصر التواصل غير اللفظي المرتبطة باستخدام الوجه (الرأس، الجبهة، العينان، الأنف، الفم، الذقن، الخد...)، واليدين، والجسد، والقدمين، وذلك لإنتاج فرجة احتفالية شاملة موحية ومعبرة بطريقة رمزية غير حرفية.



◆ مقومات المسرح الصامت وأنواعه:

ينبني المسرح الصامت على مجموعة من المقومات الرئيسية كتحبيك القصة الهزلية المتضمنة لمجموعة من الأفكار والمشاعر والانفعالات، وتشغيل الحركات والإشارات والإيماءات وتمثلات الجسد، وتشغيل الألعاب البهلوانية والسيركية الصامتة، وتوظيف المفارقة والباروديا والسخرية والضحك الكروتيسكي، واستخدام الكوميديا، ومحاكاة الآخرين وتقليدهم، واستثمار الكاريكاتور الانتقادي. كما يستعين الميم أيضا بمجموعة من العناصر التكميلية كالموسيقى، والرقص، والباليه، والسينوغرافيا، والأزياء، والماكياج، والأقنعة...

هذا، والمسرح الصامت في عمومه أنواع ثلاثة: ميم صوتي، وميم حركي، وميم مزدوج يجمع بين الصائت والصامت. أما بصفة خاصة، فيمكن الحديث عن مواقف صامتة في مسرح صائت أو مواقف صائتة في مسرح صامت، أو مسرح صامت جزئي أو كلي. ويمكن الحديث أيضا عن البانتوميم الجماعي والبانتوميم الفردي. وهناك كذلك بانتوميم مسرحي، وبانتوميم استعراضي، وبانتوميم سيركي وبهلواني، وبانتوميم إيمائي، وبانتوميم فروسي، وبانتوميم كرنفالي، وبانتوميم قناعي، وبانتوميم احتفالي شعبي...

◆ تاريخ المسرح الصامت:

من المعروف أن التعبير الصامت أو الميم شكل مسرحي قديم عرف لدى الشعوب القديمة كالمصريين واليابانيين والصينيين. بيد أنه نشأ في المسرح اليوناني للدلالة على التقليد والمحاكاة، كما عرفه المسرح الروماني:" تقليدا للطبيعة الإنسانية، وكانت عروضه في البدايات تتضمن النقد الاجتماعي والسياسي، ولعله كان الوسيلة الفعالة للهروب من مخاوف الكلمة المنطوقة."[462]

ولقد بلغ الميم أوجه مع كوميديا دي لارتي أو الكوميديا المرتجلة إبان القرن السادس عشر الميلادي، حيث كان الممثلون الشعبيون يستعملون الأقنعة الساخرة، ويقدمون عروضهم بواسطة السرد المفارق، مستعينين في ذلك بالإشارات والحركات والإيماءات وألعاب الجسد، وذلك من أجل خلق فرجة احتفالية كوميكية هزلية ضاحكة.

[462]- د. سعد أردش: **المخرج في المسرح المعاصر**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ص:00، الهامش؛





وارتبط الميم في إنجلترا بالحفلات الدينية، ولاسيما حفلة عيد مولد المسيح، فكان الممثلون يقدمون فرجات هزلية مسلية وممتعة، يستثمر فيها الممثلون السرد، والغناء، والرقص، والكوريغرافيا، والحركات الصامتة.

وعلى الرغم مما تعرض له الفن الميمي من قبل الكنيسة في أوربا من اضطهاد وتحريم، إلا أنه انتشر بعد ذلك في كل من فرنسا وإيطاليا وبريطانيا، وتم توظيفه بشكل جيد في القرن العشرين في حلبات السيرك، وعروض الألعاب البهلوانية، وأفلام السينما غير الناطقة مع شالي شابلن وكايتون. وبعد ذلك، انتقل إلى المجال المسرحي تشخيصا وتأليفا وإخراجا وتأثيثا.

هذا، وقد اهتم الإخراج المسرحي المعاصر كثيرا بالمسرح الصامت، ولاسيما الميم أو البانتوميم لأدواره الإيجابية في تحبيك الفرجة الدرامية. وقلما نجد مخرجا عالميا أو عربيا لم يهتم بهذا النوع من المسرح؛ لما له أيضا من فوائد في تكوين شخصية الممثل، وتأطيرها فنيا ودراماتورجيا.

ومن أهم هؤلاء المخرجين الذين أعطوا أهمية كبرى للمسرح الصامت نذكر: المخرج الروسي ماييرخولد الذي اعتبر أن الفنان المثالي الحقيقي هو الذي يجيد الرقص والتعبير الصامت (الميم) والبهلوانية وغيرها من القدرات والمهارات. وأكد ماييرخولد بعد ذلك على التدريب الفيزيقي لجسم الممثل وصوته وحركته. وتتركز حصيلة شغل ماييرخولد في اهتمامه بالتكنيك كأساس في العملية المسرحية.[463]

ونجد هذا الاهتمام أيضا لدى ألكسندر تايروفTairoб. فالمسرح عند هذا المخرج الروسي:" يتحدد بمعارضته لتقليد الحياة. ولا ينبغي كما يقول أن يكون عين الكاميرا، وهو فن قائم بذاته، وله نظامه وتكنيكه الخاص. وفي رأي تايروف أن فن البانتوميم يعتبر من أنقى الأشكال المسرحية، وهو في هذه النقطة يلتقي مع ماير خولد.

والممثل عند تايروف يرتكز عمله على الجسم والإشارة، وتتشكل حركاته أهمية أكبر من التركيز على الإلقاء الذي كان يخضع في تصوره للأصول الموسيقية والإيقاعية"[464].

هذا، ويعد جاك كوپوه Jacƙues Copeau من أهم المخرجين الفرنسيين الذين نهجوا منهج الاعتدال والتعقل في مجابهة الواقعية التفصيلية. وقد دخل عالم المسرح من باب الصحافة وعتبة النقد الأدبي، وكان إخراجه يعتمد على ترويض الصوت من أجل الحصول على النطق السليم الواضح،

---

[463]- د. أحمد زكي: **الإخراج المسرحي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 9665م، ص:204؛

[464]- د. أحمد زكي: **الإخراج المسرحي**، ص:993؛



والاهتمام أي اهتمام بالتمثيل الصامت المعبر، والاشتغال على الفضاء الفارغ على مستوى الديكور والسينوغرافيا.

هذا، وقد وظف بيتر بروكBrook في كثير من عروضه المسرحية الميم بطريقة جزئية، أي في مشاهد درامية معينة داخل عروضه المسرحية، والتي استعمل فيها منهجا تلفيقيا يعتمد على توظيف مجموعة من التقنيات الإخراجية، والتي استلهمها بدورها من مخرجين آخرين تناصا وتضمينا وتجريبا. ومن هنا، فقد " أفاض بروك في إخراجه عرض مارا صاد Marat- Sade عن رؤية متعددة التفاصيل، فالشخصيات تستخدم الماكياج بمعيار مبالغ فيه إلى جانب المبالغة في التشويهات الخلقية والجسدية مع تقديم مشاهد تعبيرية صامتة(ميم) وإضافات صوتية وحركات تعبيرية وضوئية. وكل ذلك يختبره بروك لتحقيق أهدافه الفنية التي تمثلت في امتزاج التناغم البريختي مع قسوة أرتود الأمر الذي أثار كيان النقاد في العالم، فهو قد استفزهم وخدرهم وسحرهم".[465]

وينطلق كوردون گريگ في كتابه" **فن المسرح**" من أن جذور المسرح تعود إلى الرقص والحركات الصامتة، وقد رفض فلسفة الواقعية كثيرا. وفي المقابل، كان يدعو إلى المسرح الشامل، وخاصة المسرح الذي ينبني على المسرحية الصامتة، و شعر العرض المسرحي الجامع بين طقوس الكلمة والحركة... وبالتالي، يتحدد المسرح الشامل لدى گريگ في الحدث والكلمات والخط واللون والإيقاع.

ومن المخرجين الذين اهتموا بالميم نجد كلا من: هنري توماشفسكي الذي أوجد مدرسة للتمثيل الصامت ببولندا سنة 9623م، وجاك ليكوك **Jacques Lecoq** الذي أسس مدرسة للميم بباريس سنة 9623م، ومارسيل مارسو Marcel Marceau الذي شيد بدوره مدرسة للميم بفرنسا سنة 9645م.

ومن جهة أخرى، هناك من العلماء والباحثين من درس الميم دراسة تصنيفية دقيقة، مثل: العالم لاوتون Lawton في كتابه:" نظرية الميم وتطبيق الحركية التعبيرية"[466]، والذي قدم تصنيفا توضيحيا للمكونات الميمية، حيث ميز بين ثلاثة أنواع:

❶ التعبير الطبيعي للانفعالات.

❷ الحركات الاشتغالية التي تصف مختلف النشاطات (اللعب والعمل).

❸ الحركات الاصطلاحية التي تشمل بدورها ثلاثة أنواع فرعية:

① **الحركات السردية** المستعملة في مجال التبادلات اللفظية.

---

[465]– د. أحمد زكي: **الإخراج المسرحي**، ص:900؛

[466] Lawton.J: **Mime: the theory and practice of expressive gesture**. dance Horison Republication,1957;

② **الحركات الوصفية** التي تسمح للفنان بالتعبير عما يرى، ويسمع ويحس ويلمس. وتمكن هذه الحركات أيضا من وصف الأحداث أو الظروف الواقعة خارج المشهد.
③ **الحركات الانفعالية** المشتقة من الانفعالات الطبيعية على سبيل المثال.[467]

ومن أهم الممثلين المشهورين في مجال الميم والمسرح الصامت نستحضر الأعلام البارزة التالية: جان لوي باروJean-Louis Barrault ، وشارلي شابلن Charlie Chaplin، وفامي دوبيرو Famille Deburau، وإيتيان دوكروÉtienne Decroux، وماكسيميلسان دوكرو Maximilien Decroux، وبوستر كايتون Buster Keaton، وجاك ليكوك، ومارسيل مارسو، وكارلوس مارتينيز Carlos Martínez، وهاربو ماركسHarpo Marx، وروبرت شيلدز Robert Sheilds، وبابتيست دوبيرو Baptiste Deburau، وهنري توماشفسكي Henryk Tomaszewski...

ويتضح لنا، مما سبق ذكره، أن سيميائية الصورة المسرحية تتشكل من الخطاب الإيمائي والإشاري والحركي. وبالتالي، فمسرح الميم هو مسرح سيميائي بامتياز، مادام هذا المسرح الصامت يستعين بمختلف الشفرات البصرية. وبالتالي، يهمش كل ما يمت بصلة إلى اللغة والكلمات والحوارات المنطوقة، فيعوضها بالصور المادية الملموسة القائمة على سيميائية الإيماءة الحركية.

2- مسرح البيوميكانيك:

تعتبر البيوميكانيك من أهم التصورات المسرحية في الغرب، ومن أهم التقنيات الدراماتورجية في الإخراج المسرحي المعاصر. وقد استفادت البيوميكانيك من تصورات الشكلانية الروسية، ونهلت أيضا من البنيوية التي قتلت الإنسان وجردته من قيمه الروحية، ونزعت عنه كينونته الوجودية وهويته الإنسية، كما تأثرت أيضا بالفلسفة الآلية المعاصرة التي آمنت بالعلم والتطور التكنولوجي والتقدم الصناعي. ومن هنا، فلقد أصبح الممثل أو الإنسان في ضوء الفلسفة الآلية مجرد دمية أو ماريونيت أو آلة عضوية بلاستيكية صماء تقوم بمجموعة من الحركات الربوتية للتعبير عن تطور العلوم التقنية من جهة، وللإشارة إلى ضآلة الإنسان وقزميته في هذا العالم التقني المتطور من جهة أخرى.

---

[467]- د. جميل حمداوي: **دروس في لسانيات التواصل**، مطبعة المقدم، الناظور، الطبعة الأولى سنة 2332م، ص:40-41؛



وبعدما أن وجدنا مجموعة من النظريات الإخراجية تمجد الممثل الإنسان كالنظرية الكلاسيكية والنظرية الرومانسية والنظرية الواقعية والنظرية الطبيعية والنظرية الوجودية، إلا أن ثمة بعض النظريات الإخراجية في مجال المسرح تحط من قيمة الممثل النجم، وتحد من غلوائه وطغيانه الجامح. وبالتالي، تعتبره مجرد آلة مع فيسفولد مايير خولد Bzeбolod Mierhold، أو تعده مجرد دمية أو ماريونيت مع إدوارد كوردون كريك Edward Gordon Craig.

وما يهمنا نحن في هذه الورقة هو: كيف يمكن لنا أن نستعين بمسرح البيوميكانيك لخدمة مسرح الأطفال تشخيصا وتأليفا وإخراجا وتأثيثا؟

◆ مفهوم البيوميكانيك:

من المعروف أن **البيوميكانيكا BIO-MECHANICS** تتكون من كلمتين أساسيتين، وهما: بيو بمعنى الحياة، والميكانيكا بمعنى علم الآلة. ومن هنا، فالبيوميكانيك بمثابة الهندسة الحيوية التي تدرس الإنسان الحي على ضوء الفيزياء الميكانيكية. وذلك، بدراسة جسم الإنسان عضويا وفيزيولوجيا وحركيا من أجل رصد طاقته الحركية ضمن قوانين الحركة الديناميكية وقوانين الفراغ. ويعني هذا أن البيوميكانيك تدرس بعمق حركات جسد الممثل في الفراغ.

ومن ثم، فالبيوميكانيك بصفة عامة هي دراسة الآليات الحية. أما في المجال الدرامي والمسرحي، فهي وصفة إجرائية وطريقة تطبيقية يعتمد عليها المخرج لتدريب ممثليه بطريقة بلاستيكية على إنجاز مجموعة من الأداءات التشخيصية على ضوء شعرية الجسد، وممارسة تداريب صارمة لتطويع البدن لكي يقوم بمجموعة من العلامات الحركية التي تشبه الآلة الربوتية. وبالتالي، يتخلص المسرح في هذا السياق من هيمنة الكلمة وسلطة الحوار، ليتم تعويض كل ذلك بالإيماءات والإشارات والحركات الميكانيكية الآلية.

وتسمى البيوميكانيك عند البعض **بالمجال البلاستيكي** كما عند الباحث المغربي سالم كويندي الذي يرى بأن هذا المجال يعني:" عدم نطق الكلمات وحدها، بل مصحوبة بالحركات، بحيث إن الحركة قد تغني عن الكلام مثلما هو في الموسيقى. ويأتي مايرخولد بمفهوم البلاستيكا من فاجنر الموسيقار المعروف، لأن البلاستيكا شيء ضروري حتى في المسرح القديم، وبهذا يرى أن حركات الأيدي، وأوضاع الجسم، والنظرات، والصمت، هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة، لأن الكلمات لا تقول كل شيء، مما يعني الحاجة إلى رسم الحركات على الخشبة، مادامت الكلمات للسمع. أما البلاستيكا، فمن أجل العين،



لأن أفضل ما يعبر عن المشاعر هو الطابع التشكيلي الذي يتم فيه الكلام، وهنا يلعب جسم الممثل دورا أساسيا."[468]

وعلى العموم، فالبيوميكانيك أو البلاستيكا فن جدير بالاهتمام؛ لأنه يقوم على ترويض الجسد، وإنماء فن الحركة أثناء تداريب التمثيل والبروفات الميزانسينية. ويعني هذا، أن البيوميكانيك علم يهتم بالممثل من الناحية الجسدية والحركية. وفي هذا يقول مايرخولد:" لو قمنا بإزالة الكلمة، والأزياء، ومقدمة الخشبة والكواليس، والصالة، ولغاية أن يبقى الممثل وحركاته لوحدها، فإن المسرح سيبقى مسرحا".[469]

ويعني هذا الكلام أن المسرح ليس خطابا لفظيا أو حواريا، وليس أيضا ديكورا، وليس متعلقا بحضور الجمهور، بل المسرح الحقيقي هو الذي يهتم بتكوين جسد الممثل، وإغناء حركاته العضوية والبلاستيكية.

◆ مقومات مسرح البيوميكانيك:

يقوم مسرح البيوميكانيك على مقومين أساسين، وهما: العضوية والحركية. فالعضوية هي الحيوية والجاهزية في ردود الأفعال الشرطية والانعكاسية. أما الحركية الفيزيائية والميكانيكية في هذا الصدد، فتنصب على حركات الجسد الديناميكية من رأس وعين ويد وجذع وقدم... اعتمادا على الموسيقى الحركية، وقاعدة الفصل والوصل، وقاعدة السكون والحركة، وقاعدة الاتساق والانسجام، وقاعدة الهرمونيا، وقاعدة التحرك المتنوع، وقاعدة الاستجابة البلاستيكية، وقاعدة التحفيز الشرطي، وقاعدة الاعتدال والتوازن، وقاعدة الحيوية، وقاعدة ديناميكية الجسم....

كما أن الحركات أنواع: قد تكون بسيطة أو مركبة، وقد تكون قصيرة أو طويلة، أو سريعة أو بطيئة. وقد تكون أيضا جامدة أو نامية، وقد تكون مختلة أو متوازنة... ويمكن الحديث أيضا عن بداية الحركة ووسط الحركة ونهاية الحركة. وبالتالي، تتشكل الفرجة المسرحية من مجموعة من الحركات المترابطة فصلا ووصلا، مثل: لقطات الفيلم السينمائي الخاضعة للتقطيع والمونطاج. لذا، لابد من إخضاع كل الحركات حسب مايرخولد للتخطيط الحركي.

---

[468]- سالم كويندي: **المسرح المدرسي**، مطبعة نجم الجديدة، الجديدة، الطبعة الأولى سنة 9656م، ص:49؛

[469]- انظر: د.قاسم بياتلي: (موقع البيوميكانيكا في رؤية ميرهولد المسرحية)، **مجلة المسرح**، القاهرة، مصر، الأعداد من 292إلى 221، من أغسطس 2333 إلى أغسطس 2334م، ص:913؛



والغرض من هذا التصنيف الحركي هو تعويد الممثل على اكتساب تقنيات وملكات حركية للتحكم في جسده حسب سياقات الفرجة الدرامية، مع اجتناب مبادئ التشخيص والمعايشة الصادقة والاندماج في الدور كما نجد ذلك لدى أستاذه قسطنطين ستانسلافسكي.

وثمة معجم حركي يشغله مايرخولد كثيرا في كتاباته النظرية والتطبيقية مثل:اتجاه الحركة، وشكل الحركة، وبلاستيكية الحركة، والحركة في الفضاء(المثلث، والمربع، والدائرة...)، والسرعة، والوقفة، والإيقاع، والتوازن، وتضاد الحركة، والانشداد الحركي....

ومن هنا، فالبيوميكانيكا تهتم تحديدا بتدريب الممثل على أساس بلاغة الجسد الخاضعة لشعرية الموسيقى، وتمثل قواعد شعرية الترويض البدني عبر تشغيل الميم،والرياضة البدنية، والجيمناستيك، والرقص، واستثمار سيميولوجيا الحركات والإشارات والإيماءات. ومن هنا، فنظرية البيوميكانيك عند مايرخولد مفادها:" أن حقيقة العلاقات الإنسانية والسلوك الإنساني وكذا جوهر الإنسان لايجب التعبير عنه بالكلمات، ولكن بالحركة والإشارة والإيماءة والخطوة والموقف. ففي عرض" العظيم ذو القرنين" ازدحم المسرح بتركيب أشبه بالطاحونة، وبعدد من المصاطب والدرج والعجلات، وعلى مثل هذه المنصة يبدو الديكور الهيكلي والممثلون في أرديتهم الزرقاء يجرون ويقفزون ويتحركون كما الأكروبات".[470]

ومن المعلوم أن البيوميكانيك ليست منهجا نظريا، بل هي عبارة عن تمارين بلاستيكية لتدريب الممثل جسديا وحركيا للحد من طغيان الكلمة والحوار والمنولوغ، وتعويض ذلك بالحركات الصامتة المعبرة عن آلية العصر وآلية الإنسان المستلب. و هكذا، يقول مايرخولد موضحا منهجه التدريبي:"إن البيوميكانيكا هي عبارة عن تمارين لا يمكن نقلها مباشرة في داخل المشهد.إنها تدريبات خاصة قمت بصياغتها على أساس تجربتي الطويلة وشغلي مع الممثلين. فقد كنت أقول لنفسي: من الضروري أن يكون هذا الشيء أو ذلك، هذه المسألة أو تلك بهذه الطريقة أو تلك، ومن كل ماجاء في ذلك يمكن أن تستخلص اثنتا أو ثلاثة عشرة نقطة ضرورية في شغل الممثل، والتي يمكن أن يقوم من خلالها استغلال الوسائل التي يمتلكها، وذلك من أجل إيصال وبث الأفكار التي توجد في أساس العرض المسرحي.".[471]

وعلى أي حال، فالبيوميكانيكا طريقة في تدريب الممثل لجعله كفئا قادرا على التأقلم، والتكيف بذكاء مع مجموعة من الوضعيات الدرامية والميزانسينية، وذلك اعتمادا على مجموعة من المكونات العضوية الحيوية التي يمتلكها كالحركة، والإيماءة، والنظرات، والصمت، والإيقاع، والوضعيات الجسدية...

---

[470]- أحمد زكي: **الإخراج المسرحي**، ص:201؛

[471]- انظر: د.قاسم بياتلي: (موقع البيوميكانيكا في رؤية ميرهولد المسرحية)، **مجلة المسرح**، ص:913؛



◆ **تاريخ البيوميكانيك:**

من المؤكد أن البيوميكانيك لم تظهر إلا مع التطور التقني والصناعي الذي بلغ مداه في القرنين: التاسع عشر والعشرين. وفي هذه الفترة بالذات، اخترع الإنسان المعاصر مجموعة من الآليات التقنية، كما توصل إلى إيجاد أنواع عدة من الروبوتات المبرمجة ذاتيا.

أما على المستوى المسرحي، فلم يظهر المصطلح إلى حيز الوجود إلا بعد تقديم مسرحية Cuco magnifiküe التي أخرجها مايرخولد عام 9622م. وقد اعتبرت:" علامة بارزة في المسرح الروسي في القرن العشرين، والتي تركت أثرها البليغ على طريقة التمثيل في تلك الفترة. وبالرغم من توظيف البيوميكانيكا في هذا العرض، وبشكل مباشر، إلا أن مايرخولد قد أكد، وفي أكثر من موقع في كتاباته وأحاديثه، على أنها ليست عبارة عن منهج في طريقة التمثيل."[472] بل تداريب تطبيقية لتكوين الممثل جسديا وحركيا.

وبعد ذلك، انتشرت البيوميكانيكا في تداريب التمثيل، وكذلك في العروض المسرحية عند مجموعة من المخرجين في العالم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أو بتوظيف كلي أو بشكل جزئي، والكل يعترف بمايرخولد في هذا المجال الذي أصبح رائدا فيه بلا منازع.

◆ **البيوميكانيك في الإخراج المسرحي المعاصر:**

يعد فسفولد ماير خولد من أهم المخرجين الذين نادوا بمسرح البيوميكانيك كرد فعل على المسرحين: الواقعي والطبيعي اللذين اعتمدا على الشعارات الماركسية والاشتراكية، فأصبح الممثل الإنسان مقيدا بهذه التعاليم الإيديولوجية الطوباوية. لذا، راح ماير خولد يفكر في التطور العلمي والتقني الذي شهد ثورة كبيرة في منتصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. لذلك، نجده يدعو إلى الممثل الآلة الذي يتحكم في جسده فوق خشبة الركح. ومن ثم، أعلن مايرخولد قائلا:" إن مبادئ المسرح الذي يقوم بالدعاية في مطابقة تامة مع مبادئ الماركسية؛ لأنها تنشد تأكيد أهمية العناصر التي تبرز ماهو مشترك بين كل الناس، اللافرد. وطلب ممن يعمل معه من الممثلين، التخلص بقوة من كل شعور إنساني مهذب، وخلق نظام يقوم على قوانين آلية. وابتدع ما أطلق عليه اسم ميكانيكا الأحياء BIO-

[472]– انظر: د.قاسم بياتلي: (موقع البيوميكانيكا في رؤية ميرهولد المسرحية)، **مجلة المسرح**، ص:913؛

MECHANICS أو الميكانيكا الحيوية: هندسة الحركة القائمة على الدراسة المتعمقة لجسم الإنسان وقوانين الحركة والفراغ." [473]

ويعني هذا أن المخرج الروسي مايرخولد أقام مسرحه على تدريب الممثل تدريبا شكلانيا آليا روبوتيا وبنيويا، معتمدا في ذلك على البيوميكانيك أو الميكانيكا الحيوية، ودراسة جسم الإنسان، ورصد قوانين الحركة والفراغ.

وقد طبق مايرخولد مسرح البيوميكانيك في مسرحيته" العظيم ذو القرنين"، وفي مسرحية" المفتش العام" لنيكولاي جوجول.

ويقول أحمد زكي في كتابه" الإخراج المسرحي" عن نظرية مايرخولد البيوميكانيكية:" لكي يدرب مايرخولد ممثليه على القيام بمثل هذه الأفعال الفذة، طور نظريته عن الآليات الحية، التي تقوم على ما اعتبرها قوانين طبيعية للحركة، والتي علمت الممثل على أن يستخدم فراغ خشبة المسرح استخداما يفيد فيه من الأبعاد الثلاثة. وقد استخدمت تمرينات الرياضة البدنية والمشي على الحبل وألعاب السيرك لمساعدة الممثل على أن يكتسب حسا كاملا بالعلاقة بين بدنه وبين الفراغ والزمن والإيقاع.

كان هدف مايرخولد أن يجعل الممثل جزءا لدنا من كل، يتميز في الإيقاعات، يتناسق فيه الممثلون وأدوات التمثيل وتجهيزات خشبة المسرح والمناظر."[474]

و لم يكتف مايرخولد بما لديه من تجارب تطبيقية تخص تمارين الحركة ومكونات الجسد، بل انفتح على المسرح الصيني والياباني" في كيفية تعامله مع الإيماءات والحركات والإيقاع، وكذلك كيفية تعامل ذلك المسرح مع المجازات المسرحية. ومن جانب آخر، تجد اهتمامه الخاص بطريقة شغل الممثل في مسرح الكوميديا دي لارتيه في إيطاليا: ليس من خلال اهتمامه بإشكالية الارتجال والتعامل مع السيناريو(كانوفاجو: هيكل تسلسل الأفعال) فقط، بل وكذلك في استقائه من كيفية تعامل الممثل فيه مع الحركة وديناميكية الجسد، وكذلك كيفية استخدام القناع، والتعامل مع الرقص والغناء والعزف في داخل المشهد، سواء في تقديم العرض المسرحي التراجيدي أو الكوميدي."[475]

وإلى جانب مايير خولد، هناك إيرفين بيسكاتورPISCATOR المخرج المسرحي الألماني الذي كان يفرض مسرحا لافرديا عن طريق إلباس ممثليه ملابس وأزياء خشنة ذات زوايا حادة مخالفة لخطوط

---

[473]- أحمد زكي: **الإخراج المسرحي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى سنة 9656م، ص:41-42؛

[474]- أحمد زكي: **الإخراج المسرحي**، ص:202؛

[475]- انظر: د.قاسم بياتلي: (موقع البيوميكانيكا في رؤية ميرهولد المسرحية)، **مجلة المسرح**، ص:923؛

الجسم البشري وهندسة فسيولوجية الكائن الإنساني. فكان الممثلون في هذه الألبسة يظهرون مثل الإنسان الآلي أو الروبوت ROBOT، بعيدا عن أن يكونوا بشرا حقيقيين.
أما المخرج الروسي تايروف TAYROB فقد جعل" ممثليه يستخدمون ماكياجا عجيبا مفرطا في الغرابة ليكونوا على يقين من أنهم لن يشبهوا أي أحد من الحياة الواقعية، وبهذا يصبحون أشخاصا متفردين في عيون النظارة"[476].
وفي العقود الأخيرة، وجدنا المخرج الفرنسي جاك ليكوك يهتم بشعرية الجسد، ويعنى عناية ببلاغة الحركة، مستفيدا من قواعد الجيمناستيك، ومبادئ التربية البدنية، لتكوين ممثل قادر على الأداء الدرامي في وضعيات مختلفة ومتنوعة، مهما كانت درجة صعوبتها الكفائية.

8- أنطونان أرطو وسيميائية الصورة:

يعد المخرج الفرنسي أنطونان أرطو Antonin Artaud من أهم المخرجين العالميين الذين حاولوا أن يتراحوا عن الشعرية الأرسطية، والتمرد عن المسرح الغربي، والبحث عن مسرح مغاير بديل للمسرح الأوربي، وذلك عبر النبش في الذاكرة الشرقية والمسرح الأنتروبولوجي. وكل ذلك بغية مداواة الإنسان الغربي المعاصر المريض بالشبع المادي، والمستلب عقلانيا وإنتاجيا ورقميا من قبل الرأسمالية المتوحشة والعقلانية الفجة. ولن تكون هذه المداواة الدرامية إلا عبر تطهير روحاني وجداني يحرر الإنسان / الراصد من غرائزه الشريرة وانفعالاته التناتوسية، وتحرير مكبوتاته بواسطة مسرح القسوة والتعرية الصارخة القاسية لاشعوريا.
هذا، وتعتبر مسرحيات أنطونان أرطو وتنظيراته في الإخراج المسرحي تمهيدا لظهور المسرح التجريدي أو المسرح العابث بعد الحرب العالمية الثانية من القرن العشرين.

---

[476]- أحمد زكي: **الإخراج المسرحي**، ص:42؛



◆ **سيميائية الصورة لدى أنطونان أرطو:**

جمع أنطونان أرطو كل تنظيراته المسرحية في كتابه الأول "مسرح القسوة" الذي نشر سنة 9600م، وألحقه الكاتب بعد ذلك بكتابه " Le théâtre et son double / المسرح وقرينه" الذي ألفه سنة 9605م.

وقدم الكاتب في مصنفه " **المسرح وقرينه**" مجموعة من التوجيهات المسرحية التي ترفض أن يتحول المسرح إلى مجرد تمثيل وتقليد، بل لابد أن يعود إلى جذوره الاحتفالية والطقوسية البدائية لكي يحرر غرائز الإنسان السلبية المتأصلة فيه، ويحرره من الانفعالات الموروثة، ومن مشاعره العدوانية الكامنة والمختفية في وعيه الباطني على المستوى اللاشعوراالجماعي.

هذا، ويحمل كتاب أرطو في طياته ملاحظات وتوجيهات كان الهدف منها تقويض المسرح الغربي، وهدمه وتدميره. لأنه مسرح عقلاني ومادي وحواري يهمل الأشكال الاحتفالية الفطرية، ويغض الطرف عن التمظهرات الجسدية والحركية والطقوس الدينية والأسطورية والسحرية، ومرجع أرطو في ذلك هو تأثره بالمسرح الشرقي البالييني في بداية الثلاثينيات من القرن الماضي.

و" لم يخطئ جاك دريدا عندما تحدث عن نصوص " المسرح وقرينه" بقوله:" هي تحريضات أكثر مما هي مجموعة إرشادات، نسق من الانتقادات يرج كامل تاريخ الغرب أكثر مما هي رسالة في الممارسة المسرحية". لقد أدرك، فعلا، عمق هذه النصوص التي لم تخلخل بنية المسرح الغربي وحسب، وإنما زعزعت كيان الميتافيزيقا الغربية بكاملها. وليس غريبا أن تكون فصول عريضة من هذا الكتاب مخصصة للمسرح الشرقي بشكل عام وللمسرح البالييني على وجه الخصوص. إن أرطو كان يرسم من خلالها الوجه الآخر للمسرح الغربي، الوجه الذي يتأسس فيه المسرح على"حالة ما قبل اللغة"، الوجه الذي تمحي فيه ملامح تعهر الفكرة وصفائها، وبالتالي طابعها الفيزيقي."[477]

ومن هنا، فأرطو يدعو إلى مسرح بديل هو مسرح القسوة، وهو ذلك المسرح الذي يحرر الإنسان من غرائزه العدوانية، ويخلصه من انفعالاته الغريزية اللاشعورية الموروثة، وذلك عن طريق التطهير القاسي عبر إثارة الخوف والرعب، واستخدام الصدمات السيكولوجية الوجدانية الهدامة و المؤثرة، والانفتاح على المسرح الأنتروبولوجي، والاطلاع على التجارب الشرقية القائمة على السينوغرافيا الدينية والطقوسية والكوليغرافيا الجسدية والتعبير الحركي. ومن ثم، فأرطو يسعى إلى تخريب المسرح الغربي، وتدميره كليا، واستبداله بمسرح شامل يجمع بين التمثيل والرقص والكلمة والإضاءة والموسيقا والحركة.

[477] – د.حسن يوسفي: **المسرح والأنتروبولوجيا**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2333م، ص:64؛

وهذا المسرح بهذه المواصفات الأسطورية والطقوسية والسحرية غير موجود سوى في المسرح الشرقي، كما يتمثل ذلك واضحا في مسرح الكابوكي والنو اليابانيين والكاتاكالي الهندي وأوپرا بكين.

ويعني هذا أن مسرح القسوة لدى أرطو مسرح يتبنى التصور السريالي الجماعي، ويمتح من تصورات فرويد السيكولوجية، وآراء يونگ صاحب اللاشعور الجمعي مادام هذا المسرح يقوم على " تحرير قوى اللاوعي الخلاقة، وتفجير الطاقات الإبداعية الكامنة في الإنسان كما نقرأ ذلك في قاموس الآداب: " لقد شغف أرطو بالظواهر الغيبية (الميتافيزيقية) وطرائق السحر عند الشعوب البدائية، وبعلم الكيمياء ووسائل التنجيم في الشرق...وحالات الهوس والشعوذة... هذا العالم اللامعقول، انخرط فيه أرطو جسدا وروحا. ويجب أن نعترف هنا، بأن مثل هذه التدريبات التي كان يمارسها أرطو لم يكن السرياليون الآخرون يطيقونها إلا بشق الأنفس. ومن ناحية أخرى، كان ذلك هو السبب الجوهري للقطيعة التي فرقت بين أرطو وبين بريتون " بابا السريالية"، كما كانوا يلقبونه."[478]

أضف إلى ذلك، أن مسرح القسوة أو العنف هو مسرح يقلل من سيطرة الكلمة والحوار، ويستبدلهما بسينوغرافيا الحركة والجسد. كما أنه مسرح ميتافيزيقي أنتروپولوجي يبحث في الأشكال ماقبل المسرحية لخلق مسرح عالمي طقوسي روحاني وأسطوري وسحري. ويعني هذا أن مسرح أرطو هو مسرح احتفالي طقوسي وصوفي يستعير الفرجات الشرقية لتطعيم المسرح الغربي، ويقترب هذا التصور من المسرح الثالث للمسرحي الإيطالي أوجينيو باربا.

ومن الدواعي التي جذبته كي يهتم بالمسرح الشرقي هو ميله الكبير إلى الروحانيات والمجردات الميتافيزيقية والطقوس السحرية الصوفية، والثورة على العقل الغربي الذي دمر الإنسان حضاريا ووجوديا، واستلبه كينونيا وأخلاقيا، وحوله إلى كائن منتج فقط، وأهمل فيه جوانبه الوجدانية والروحانية والذاتية. كما أن المسرح الغربي هو مسرح يرجح كثيرا كفة الكلمة والحوار على حساب كفة الحركة ولغة الجسد، كما أن المسرح الغربي هو مسرح عقلاني يخضع للقوانين الأرسطية، بينما المسرح الشرقي مسرح طقوسي وسحري ميتافيزيقي، وقد تأثر به كل من بريخت وستانسلافسكي وأوجينيو باربا وگروتوفسكي ومايرخولد.

إن ارطو الذي أتيحت له فرصة حضور عرض للرقص الباليني في معرض المستعمرات سنة 9609م، عرف كيف يجعل من عشقه للشرق أداة لتدمير المسرح الغربي، والذي يبدو كمسرح " أبله، مجنون،

[478] – د. حمادة إبراهيم، **بانوراما المسرح الفرنسي**، ص:921؛



منقلب"، وتدمير الثقافة الغربية التي غالبا ما كان يصفها بأوصاف عنيفة حيث اعتبرها " قبرا مدهونا بالجير" و" مكانا للكلاب والفكر المتعفن"".[479]

وعليه، فأرطو من أهم المخرجين العالمين الذين اعترفوا للشرق بالريادة في المسرح، والذي يغاير المسرح الغربي قلبا وقالبا، وذلك عبر خلق مجموعة من الفرجات الاحتفالية الطقوسية الحركية التي يختلط فيها المسرح الحركي مع الدين والتصوف والسحر والفلك والتنجيم والميتافيزيقا.

وينبني الإخراج المسرحي عند أنطونان أرطو على توظيف الصور البصرية والحركية والإيمائية والأيقونية. ويعني هذا أن المسرح عند أنطونان أرطو مسرح سيميائي يستعين بالشفرات البصرية كثيرا من أجل إغناء المسرح مسزانسينيا وسينوغرافيا، وإثرائه فنيا وجماليا ومقصديا.

ومن هنا، تتحول السينوغرافيا المسرحية لدى أرطو إلى سينوغرافيا احتفالية طقوسية سحرية وميتافيزيقية على غرار السينوغرافيا المسرحية الشرقية، وفي هذا يقول هنري بيهار:" إن منصة التمثيل في تصور أرطو تشبه إلى حد ما لوحة غيبية ميتافيزيقية من لوحات المصور دي شيريكو، صورت فيها الجمادات دون صفة خاصة، ولكن وضعها، وأحيانا وجودها غير المتوقع، يثير اضطرابا عميقا عند المشاهد، الذي يكون تحت تأثير ذلك الجو الغامض، الذي نتوقع فيه دائما حدوث انفجار معين".[480]

وكان أرطو يتحكم في الممثلين، وذلك بتحويلهم إلى كائنات احتفالية متحركة مع مسار التنغيم، وتوالي الاهتزاز، وإيقاع الإخراج، حتى قبل أن يعرف المسرح الشرقي البالييني سنة 9603م. وبالتالي، فمسرح أرطو بعيد كل البعد عن كثرة الحوار والكلام كما هو في المسرح الغربي، بل هو مسرح شامل يعتمد على الحركة والكوريغرافيا والتشخيص التعبيري الجسدي. لذا، يقول أنطونان أرطو:" في رأيي إن المنصة مكان مادي ملموس، يحتاج منا أن نملأه، وأن نجعله يتكلم لغته المادية التي تخاطب الحواس مستقلة عن الكلام.... كما أن الإخراج هو المسرح أكثر من النص المكتوب والمنطوق....بينما قرين المسرح هو الواقع المهمل المهجور، الذي لا يستعمله رجال المسرح اليوم...".[481]

وعليه، فمسرح أرطو يعطي الأولوية للإخراج الحركي على حساب النص المكتوب والمنطوق، ويقلل من سلطة الكلمة والحوار، ويعوض ذلك بالفن الشامل القائم على الحركة والأساطير والفضاء المادي الملموس، وتشغيل الملاهي، والسيرك، والسينما، والموسيقى، والرقص، واستعمال الأداء الصامت، والضوء، والديكور، والسينوغرافيا السحرية الطقوسية، كما كان أرطو يدعو إلى شعر الحواس والصورة

[479] - د.حسن يوسفي: **المسرح والأنتروبولوجيا**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2333م، ص:64-65؛

[480] - د. حمادة إبراهيم، **نفس المرجع**،ص:923؛

[481] - د. حمادة إبراهيم، **نفس المرجع**، ص:924-925؛



البصرية، وفي هذا يقول أرطو:" إنني أزعم أن للحواس شعرا كما أن للغة شعرا، هذه اللغة الحسية الفيزيقية التي نحسها هي حقا لغة مسرحية بقدر ما تستطيع أن تعبر عن أفكار لا تطولها اللغة المنطوقة، وكل شعور صادق هو في حقيقته غير قابل للترجمة، والتعبير عنه خيانة له...لهذا فكل صورة أو استعارة أو تكوين يسدل القناع على ما يمكن أن يسفر عنه لهو أغنى بالدلالة من وضوح الكلمات وقدرتها على التحليل."[482]

وهكذا، يقوم مسرح أنطونان أرطو على هدم المسرح الغربي جذريا، وتقويضه بناء وتشكيلا ومقصدية، مع التمرد عن مسرح الكلمة والحوار، وتعويضه بالمسرح الشامل أو مسرح الحركة والصورة، والارتكاز على مسرح القسوة ومسرح الأسطورة، بدلا من الاعتماد على مسرح الحلم كما عند السرياليين، والانفتاح أيضا على المسرح الاحتفالي الشرقي الطقوسي والديني والروحاني المبني على الشعوذة والسحر واللاشعور الجماعي والرقص الحركي. بيد أن تنظيرات أنطونان أرطو بقيت مجردة دون أن تطبق ميدانيا، فمات دون أن يرى تنظيراته الإخراجية تمارس واقعيا.

وعلى الرغم من " أن الجمالية المسرحية الأرطية كانت في مجملها تصورات نظرية أكثر من كونها ممارسة ركحية، فقد استطاعت أن تحدد القاعدة الفكرية التي قامت عليها، واللغة المسرحية التي اقترحت لها بنوع من التناسق والتكامل، الشيء الذي أبرز جانب التنظير فيها بكثير من الوضوح، زاد من إجرائيته، أي هذا الجانب التنظيري. إن أرطو حدد مبادئ ممارسة هذا المشروع المسرحي على مستوى النص والإخراج والتمثيل والتلقي/الجمهور، وما يستدعي ذلك من خصوصية في الموضوعات، ومواصفات فضاء العرض، مرورا باللغة والملابس والديكور والإضاءة والملحقات والأقنعة، وكل عناصر العرض المسرحي التي تتوحد- على الرغم من عدم تجانسها- في كونها أسلوبا جماليا مسرحيا يقوم على تفجير كوامن الذات داخل فضاء مسرحي متحرك ومتجدد.

وإذا كان أرطو قد مات قبل تحقق تنبؤاته المسرحية، وقدم مسرحه تقديما نظريا أكثر منه ممارسة ركحية، فإن قوة جماليته المسرحية جاءت من الأثر والتأثير اللذين تركهما على لاحقيه من كتاب ومخرجين، وهو ما أعطى لهذه الجمالية نوعا من الامتداد".[483]

وتبقى قيمة أنطونان أرطو أنه من المنظرين المسرحيين الكبار في القرن العشرين لمسرح الصورة والحركة، كما أن له تأثيرا كبيرا على السريالية الفرنسية. ويعد أيضا من المسرحيين القلائل الذين تمثلوا جيدا

---

[482] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:945-946؛

[483] - د.عبد المجيد شكير: **الجماليات المسرحية**، دار الطليعة الجديدة، الطبعة الأولى 2332م، دمشق، سوريا، ص:12-13؛

مسرح ألفرد جاري صاحب المسرح الباتافيزيقي تمثلا جيدا تنظيرا وتطبيقا، كما أثر أرطو أيما تـأثير في كتابات مسرحيي اللامعقول وكتاب المسرح العابث والكوميديا السوداء والمسرح التجريدي المطلق بعد الحرب العالمية الثانية كصمويل بيكيت، وآداموف، ويونيسكو، وفرناندو أرابال. ولا ننسى أن المسرح العربي بدوره قد تأثر به أيما تأثر، وخاصة المسرح الاحتفالي لدى عبد الكريم برشيد ومسرح الصـورة عند صلاح القصب على سبيل الخصوص.

وهكذا، يتبين لنا من خلال هذه النظرة الموجزة المقتضبة أن أنطونان أرطو مخـرج مسـرحي عـالمي استهدف تدمير بنية المسرح الغربي عن طريق إخراجه من طابعه الحواري التداولي إلى مسرح ركحـي حركي، كما وجهه وجهة ميتافيزيقية أسطورية قائمة على الشـعوذة والسـحر والتنجـيم والفلـك والتصوف، وتوظيف الاحتفال الشرقي الروحاني من أجل تأسيس مسرح مغاير.

8- المسرح الوثائقي وتوظيف الصورة السينمائية:

نعني بالمسرح الوثائقي ذلك المسرح الذي ظهر بألمانيا مع بيتر فايس وبيسكاتور وبريخت، وكان يتخذ العرض الركحي وثيقة للشهادة والاستشهاد، وعملا تسجيليا موثقا لتنوير الحاضرين، وتوعيتهم ذهنيا ووجدانيا، وتثويرهم سياسيا وإيديولوجيا بغية تغيير الواقع بشكل إيجابي، وذلك بالاعتماد على العمل والممارسة. كما اتخذ هذا المسرح أداة سياسية سجالية لمواجهة الرأسمالية، والتصدي لقوى الاستغلال والاستلاب والغطرسة والسيطرة

ومن التقنيات التي كان يستخدمها هذا المسرح على مستوى الإخراج نذكر: تعليق اللافتات السياسية على ستار الفوندو، وتثبيت الشعارات الثورية أمام الحاضرين، واستعمال الشاشة السينمائية لتقديم مجموعة من الصور المرئية واللقطات البصرية، وذلك لنقل مشاهد سياسية وتاريخية وأحداث طبيعية وحية مستمدة من المجتمع والواقع على حد سواء.

هذا،و يعد بريخت من أهم رواد المسرح التسجيلي أو المسرح الوثائقي إلى جانب بيتر ڤايس وبيسكاتور، فقد استعان هؤلاء كثيرا بالصورة البصرية سواء أكانت لوحة تشكيلية أم صورة فوتوغرافية أم صورة سينمائية أم صورة أيقونية.



1- صلاح القصــــب ومسرح الصورة:

يعتبر الفنان العراقي صلاح القصب من المخرجين العرب المتميزين في مجال الدراما والمسرح، وذلك إلى جانب الطيب الصديقي، وفاضل الجعايبي، وحبيب شبيل، والمنصف السويسي، ومنير مراد، ومحمد إدريس، ومحمد كوكة، وروجيه عساف، وتوفيق الجبالي، وحكيم حرب، وشفيق المهدي، وعز الدين قنون، وحمد الرميحي، وجواد الأسدي، وقاسم محمد، وعوني كرومي، وفاضل خليل، وكريم رشيد، وباسم قهار، وناجي عبد الأمير. ويعد أيضا من السباقين إلى بلورة المسرح السيميائي في العالم العربي، والتنظير لما يسمى بسيميائية الصورة المسرحية. وقد أصدر في هذا مجموعة من البيانات المسرحية (خمسة بيانات) [484]، وألف عددا من الدراسات النظرية، والتي جمعها في كتابه:" **مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق**"، والذي صدر بالدوحة في طبعته الأولى سنة 2330م، فضلا عن مجموعة من الأعمال والعروض المسرحية التطبيقية.

ويعني كل هذا أن الدكتور صلاح القصب من المخرجين الأوائل الذين أسسوا مسرح الصورة، وأرسوا دعائم المسرح السيميائي في العالم العربي، وذلك لكونه أعطى أهمية كبرى للعلامات والرموز والإشارات والأيقونات، واهتم اهتماما لافتا للانتباه بالصور البصرية والكوريغرافية التي تبوأت مكانة الصدارة، وذلك على حساب اللغة والحوارات الأدبية التي أصبحت لها مكانة ثانوية، فأضحت عنصرا متمما للحركة والصورة ليس إلا.

هذا، ويشارك صلاح قصب في مشروعه النظري ومختبره المسرحي المتعلق بمسرح الصورة كوكبة من المخرجين، مثل: كريم عبود، وشفيق المهدي، وكريم رشيد، وعواطف نعيم، وسامي عبد الحميد، وباسم

---

[484] – أصدر صلاح القصب أربع بيانات متعاقبة، وقد ترجمت إلى اللغة الفرنسية، أما البيان الخامس فقد شاركه في كتابته الدكتور كريم عبود. وقد جمعت هذه البيانات كلها في كتابه: **مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق**، والصادر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بالدوحة (قطر) سنة 2330م.

وعناوين هذه البيانات هي على الشكل التالي:

البيان الصوري الأول: (المنطوق النظري لمسرح الصورة)، صدر سنة (9653م)؛

البيان المسرحي الثاني: (ما وراء الصورة، الإشارة الأولى لصورة الذاكرة)، صدر سنة (9663م)؛

البيان الثالث: (كيمياء العرض)، صدر سنة (9661م)؛

البيان الرابع:(كيمياء الصورة)، صدر سنة (9665م)؛

البيان المسرحي الخامس: (ما ورائية مسرح الصورة: بحث تنظيري).

قهار، وناجي عبد الأمير، ورضا ذياب، بالإضافة إلى مجموعة من النقاد كمحمد مبارك، وحسب الله يحيى، ونازك الأعرجي، ومعد فياض، وماجد الأميري، وعبد الخالق كيطان.

◆ مفهـــــــوم مسرح الصورة:

يعرف مسرح الصورة بأنه حزم من الشعر والفلسفة والتشكيل. وبالتالي، فهو مسرح سيميائي حركي طقوسي شعائري سحري يعتمد على توليد مجموعة من المفردات البصرية، والتي تتحول بدورها إلى رموز وإشارات وأيقونات دالة تساهم في خلق المعنى حسب مقاماتها السياقية، ومستلزماتها التداولية، وذلك عن طريق خلخلة أفق انتظار الراصد، وتخييب توقعاته الجمالية. وبمعنى آخر، فمسرح الصورة هو مسرح تجريبي حداثي يستعمل الحركة والإيماءة والأيقون والإشارة والرمز، ويستعين بالرؤية البصرية، عوضا من استعمال الكلمة واللغة والحوار كما في المسرح الكلاسيكي. والمقصود من هذا أن المسرح الصوري:" يقوم على شبكة من التكوينات، والأنسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية، أو عفوية، وفق إيقاع صوري لعلاقات شكلية متغيرة لا يهدف إلى إيصال معنى محدد، كما في المسرح التقليدي، أو تثبيت ما يسمى بـــ" التمركز المنطقي"، كما يقول الناقد البنيوي جاك دريدا، وإنما يقوم بإرسال مجموعة كبيرة من الإشارات، والعلاقات، والدالات إلى المتلقي عبر سياق وشفرة، لتولد في ذهنه مجموعة مدلولات. ويستبعد العرض في مسرح الصورة أي عنصر من العناصر البنائية التي تستخدم عادة في العرض المسرحي التقليدي، كما أنه يلغي قدر المستطاع أي شكل من أشكال الحوار، ويستعيض عنه بلغة الحركة، والتكوين، والإيماءة."[485]

ومن هنا فمفهوم الصورة عند صلاح القصب بصفة عامة هو عبارة عن:" فضاءات جمالية، وأسطورية، وسحرية، وطقوسية، وماورائية، يبحث عنها مسرح الصورة ليشيد خطابه الفني."[486]

وعليه، فبنية الخطاب المسرحي في مسرح الصورة يقوم على حد تعبير الناقد العراقي عواد علي على:" شبكة من التكوينات والأشكال والأنسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية أو عفوية على وفق مهرجان صوري لعلاقات شكلية متغيرة، ويستبعد الخطاب أي عنصر من عناصر البناء المنطقي التي

---

[485] – د. صلاح القصب: **مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، الطبعة الأولى سنة 2330م، ص:92-90؛

[486] – د. صلاح القصب: **مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق**، ص:02؛



تستخدم عادة في الحوار، ويستعيض عنه بخطاب الحركة، والتكوين، والإيماءة، والهمهمة، والصرخة، والتأوه."[487]

وعلى أي، فلم يتم الاهتمام بمسرح الصورة في الغرب إلا مع المخرج الفرنسي أنطونان أرطو صاحب كتابي:" **مسرح القسوة**"، و" **المسرح وقرينه**"، ولم يتم هذا الاهتمام عربيا كذلك إلا مع المنظرين العراقيين: حميد محمد جواد وصلاح القصب، وفي هذا النطاق يعترف صلاح القصب قائلا:" هناك تجارب نظر لها **أنطونان أرطو** أراد فيها أن يحرر المسرح من الحوارات الأدبية الطويلة التي تعيي الرؤية، وتنتهك الزمن. لذلك، فإن طروحاته النظرية تؤكد على عظمة الصورة، وقد أطلقت على ذلك مسرح الصورة، وهو أسلوب ورؤية لم يسبقني إليها أحد من المخرجين، أو المنظرين سوى المخرج العراقي الكبير **حميد محمد جواد** الذي كان يبحث عن الصورة، وعن قاراتها، لتتجول فيها رؤيته وفلسفته، الصورة انطلقت من أرطو ومحمد جواد، وبعدهما جاءت البيانات المسرحية الأربعة التي ترجمت إلى اللغة الفرنسية، لتؤكد فلسفة هذا الأسلوب الجديد في المسرح الذي جاء في عمق العراق وثقافته العريقة."[488]

وهكذا، نتوصل إلى أن مسرح الصورة هو مسرح سيميائي يركز كثيرا على البعد الحركي والبصري والتشكيلي والسينوغرافي، وذلك على حساب سلطة النص، وهيمنة اللغة والحوار الأدبي كما هو الشأن في المسرح التقليدي.

◆ الأعمال المسرحية المجسدة لمسرح الصورة:

أخرج صلاح القصب مجموعة من الأعمال والعروض المسرحية التي تندرج ضمن مسرح الصورة كمسرحية" **عزلة في الكريستال**"، ومسرحية" **حفلة الماس**"، وهما قصيدتان شعريتان طويلتان للشاعر العراقي خزعل الماجدي، ومسرحية" **الحلم الضوئي**"، ومسرحية" **الخليقة البابلية**"، ومسرحية " **الفردوس**"، ومسرحية" **أحزان مهرج السيرك**"، وهو عبارة عن سيناريو سينمائي قصير للكاتب والشاعر الروماني ميهاي زانفير. كما أخرج بعض المسرحيات لشكسبير كمسرحية"**هاملت**"، ومسرحية" **الملك لير**"، ومسرحية " **العاصفة**"، ومسرحية" **ماكبث**"، دون أن ننسي مسرحيات الكاتب الروسي تشيكوف كمسرحية " **بستان الكرز**"، ومسرحية" **الشقيقات الثلاث**"،ومسرحية" **الخال فانيا**"، ومسرحية" **طائر البحر أو النورس**".

---

487 – انظر: د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:243؛

488 – د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:992؛

وقد كتب صلاح القصب أيضا مجموعة من السيناريوهات الصورية الشاعرية في شكل مشاهد درامية مكثفة بالرموز البيرسية، والعلامات الأيقونية، والمفردات السيميائية، والطقوس الشعائرية السحرية.

◆ مقـــــومات مســــــرح الصــــــورة:

يعتمد مسرح الصورة عند المخرج صلاح القصب على مجموعة من المرتكزات والمقومات الضرورية، والتي يمكن حصرها في الشعر والتشكيل والسينما والدراما. وعلى الرغم من أن مسرح الصورة:" ينحدر من عائلة الدراما، إلا أن أصوله العميقة تكمن في ثلاثة جذور غير درامية بالمعنى المسرحي، أسهم كل منها بدور معين في تكوين مسرح الصورة – فالشعر كان الجذر الشامل الأول لمسرح الصورة، ومازال هذا الجذر محتشدا في جانبيه الصوري واللغوي بالكثير من الأغوار والخامات التي يمكن أن تطور مسرح الصورة، أما الرسم والفن التشكيلي عموما فهو الجذر الثاني لمسرح الصورة، وقد بلغ ذروة عطائه لمسح الصورة في الفن الفوتوغرافي، أما السينما فهي الجذر الذي يعطي للصورة حيويتها وصيرورتها، وإذا تأملنا في هذا المثلث أمكننا الاستعانة بهيغل لإعادة ترتيبه وفق الجدل الهيغلي، فالمثلث الجدلي الأول المكون من الشعر والرسم والدراما، أنتج دراما الصورة بحالتها الديناميكية، أما المثلث الجدلي الثاني، فيتألف من دراما الصورة (وهي الصيرورة) مع السينما لينتج مسرح الصورة. وهكذا، يتشكل مسرح الصورة جدليا بتضافر خلاق بين أربعة فنون إنسانية عريقة، هي: الشعر والرسم والدراما ثم السينما. إن مسرح الصورة يشبه شجرة وارفة تمد في هذه الفنون، وتأخذ منها."[489]

فعلى مستوى الشعر، يتجاوز مسرح الصورة الحوار اللغوي المباشر وغير المباشر إلى استخدام الشعر الفضائي الحسي والبصري بكل مكوناته الباشلارية الدالة، وتشغيل جميع مفرداته الموضوعاتية البصرية التي تحمل دلالات شاعرية وأيقونية ورمزية:" إن الصورة تعتمد الشعر المركب، لهذا نرى أن الصورة تستبدل شعر الحوار بشعر الفضاء، الذي يجد بالذات حلا في مجال ما لا تملكه الكلمات فقط. إن شعر الفضاء قادر على خلق أنواع من الصور المادية تساوي صور الكلمات، فهو- أي شعر الفضاء- يوجد نتيجة لتركيبات من الخطوط، والأشكال، والألوان، والأشياء الخام، تلك التي توجد في الفنون كلها إلى جانب لغة الإشارات، والحركة، والوقفة كتلك التي توجد في البانتوميم."[490]

---

[489] – د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:26؛

[490] – د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:93؛



ويعتمد مسرح الصورة إلى جانب الشعر على المرجع التشكيلي الذي يساهم في توليد الصورة البصرية، وتحويلها إلى إشعاعات ذهنية وفنية وجمالية. لذلك، ترى أن الحاجة:" لظهور المرجع التشكيلي ازدادت مع ازدياد أهمية هذا الفن في مسرح الحياة الثقافية والفنية للقرن العشرين، وبدأت القرائن تزداد بين تقنيات الرسم والشعر والمسرح..."[491]

كما أن السينما ساهمت في تطوير الصورة المسرحية، وإغنائها فنيا وجماليا، وذلك بسبب احتوائها للرموز التشكيلية والرموز الدرامية، وإثراء المسرح بالصور الفوتوغرافية توليفا وتقطيعا وتخصيبا وتوليدا.

ويستعين مسرح الصورة كذلك بالسحر والحلم والرموز السيميائية والطقوس والشعائر والميثولوجيا والأنتروبولوجيا:" تعتمد الصورة على طقسية العرض المسرحي، لهذا فإن التشكيل الذي تعتمده، وتوظفه هو سحر الطقوس، والميثولوجيا، والرموز. ذلك الكم اللوني والتشكيلي كله الذي يميل إلى بدائية الفنون هو الذي يفجر وحدة العرض الذي يملأ مكانية العرض، لذا فإن وحدة المشاركة ما بين وحدة العرض والجمهور هي كتلك الوحدة التي يؤكدها كروتوفسكي، وبروك، وري هارت، وساندا مانو ما بين الممارسة الطقسية للقبيلة وأبنائها."[492]

ومن هنا، فالصورة المسرحية لها عدة مقومات ومكونات، ومن بين هذه المقومات نستحضر: الشعر، والدراما، والسينما، والتشكيل، والنحت، والسحر، والطقس الشعائري، والذي يحيلنا بدوره على العالم البدائي الفطري الذي كان يستعين بالحركة والرقصات المعبرة الدالة.

◆ مفهوم الممثل والمفردة والمكان في مسرح الصورة:

ينظر مسرح الصورة إلى الممثل على أنه صورة جسدية بلاستيكية، ولوحة تشكيلية إيمائية تملأ الفضاء، وتشغله سيميائيا ودلاليا:"الممثل طاقة تعبيرية... وهو الحروف التي يكتب بها المخرج ليشكل الجملة البصرية... جمل تحمل دلالات بلاغية، ونحوية، وفنية، يكون الممثل فيها هو العنصر المفسر، فالممثل في مسرح الصورة فكرة تشكيلية مهمتها إشغال المكان، فالتمثيل هنا يعني خلق أشكال بلاستيكية في الفضاء.

إذاً، خطاب الممثل في مسرح الصورة خطاب حركي إيمائي يفجر طاقات الجسد التعبيرية للوصول إلى التألق الصوفي، يبني رموزا وإشارات تتجاوز الحدود البيولوجية الساكنة، إنه منتج لعلامات مشهدية،

---

[491] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:32؛

[492] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:93-99؛



فهو في بنية العرض كائن بشري يتلخص دوره داخل عمله في صنع العلامات، وتحويل ذاته إلى علامات، لكن هذا التحويل لا يمكن أن يكون تحويلا تاما، لأن هناك دائما جزءا يظل غير مكتسب المعنى، من هنا تصبح العملية المسرحية عملية تحويل الكائن البشري إلى نسق سيميائي."[493]

وإذا كان المسرح التقليدي في تكوين الممثل يعتمد على الجوانب السيكولوجية كما لدى ستانسلافسكي ضمن ما يسمى بالواقعية النفسية، فإن تكوين الممثل عند صلاح القصب مرتبط بتأهيله فلسفيا وجماليا وصوريا وسيميائيا(التجربة السيميائية).

أما المفردة في مسرح الصورة عند صلاح القصب، فتشكل أهم عنصر معجمي وبصري، وتتخذ دلالات سيميائية ورمزية حسب سياقاتها المقامية والتداولية. ومن ثم، فمسرح الصورة يبحث عن:"مفردات صورية تختزل دلالتها- يقول صلاح القصب-، ونعمق فعلها العلاماتي داخل العرض لتأخذ المفردة معاني عديدة ضمن سياق العرض غير معناها التقليدي، إنه يؤسس على مفرداته المبتكرة صرح التشكيل الحركي(المظلة، والقماشة الكبيرة المتحركة، والآلات الموسيقية، وأشرطة السينما، والتوابيت، والنار الموقدة،...الخ). ففي مسرح الصورة تتداخل الأشياء(المفردات) في غير وظائفها، وعلاماتها، وأحجامها بشكل غريب وعجيب، مكونة علاقات سريالية بين المتلقي والمفردات، علاقات تبرأ مما هو كائن، وتسعى إلى ماهو ممكن أو محال.

إن بنية المفردة في عروض مسرح الصورة بنية غير ثابتة، ديناميكية، تحرك الفضاء بروح التناقض، والانفصال، والتشتت، واللانظام، وصولا إلى حالة التجمع، بمعنى اشتغال المفردة في الواقع، وتتم عملية إحلال دلالي لنظم المفردات الجديدة تلائم سياق العرض العام، من هنا فإن للمفردات تغيرات ظاهرية وباطنية على مستوى الوضع السياقي والدلالي والتشكيلي تعطي لتشكيلها قدرة فائقة على التبدل لاكتساب صفات علاماتية متعددة أفرزتها أجواء العرض الطقسية."[494]

أما المكان في مسرح الصورة، فهو فضاء بصري طقوسي شعائري حلمي غير محدد في دلالاته. ويعني هذا أن المكان:"فضاء مطلق لا تحده حدود، أو تقف في بعث جغرافيته أي سمات للتقليدية الهندسية، فعملية إفراغ المكان من علاقاته ومكوناته التقليدية، وتوظيف مساحات بلغة رمزية حلمية طقسية هو ما يهدف مسرح الصورة للوصول إليه في توظيفه للمكان.

[493] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:11؛

[494] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:12؛



إن المكان المسرحي المعاصر لم يعد ينتمي إلى عالم المعطيات البديهية، بل أصبح اقتراحا يقدم للمتفرج، ويتعلق هذا الاقتراح بالمفهوم الجمالي للمكان، ونقد فكرة العرض في حد ذاتها، فالمكان المعاصر جعل لكي يتخلى المتفرج عن نظرته إلى العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقاها، ولقنت له." [495]

ويعني هذا أن الفضاء في مسرح الصورة فضاء احتفالي طقوسي شعائري كفضاء مسرح القسوة لدى أنطونان أرطو، بل هو فضاء سيميائي مجرد:" وترتبط فضاءات مسرح الصورة للمخرج الدكتور صلاح القصب بتلك المناطق التي سعى السيميائيون لاكتشافها، إذ تستند رؤيته الإخراجية، في جانب كبير وحيوي منها، إلى كثافة العلامات التي يطرحها العرض، إذ تستند رؤيته الإخراجية، في جانب كبير وحيوي منها، إلى كثافة العلامات التي يطرحها العرض، وعلاقاتها المتداخلة فيما بينها... فالفعل العلاماتي يقوم عنده من خلال عدد لانهائي من التراكيب المحتملة باستشارة وتكرار واستبعاد، وتصحيح، ومعارضة، وتشكيل علامات أخرى بشكل متزامن ومتراتب."[496]

وهكذا، ينطلق صلاح القصب في تنظيره للممثل والمفردة والمكان من خلال رؤية سيميائية تعطي الأولية للبصري على ماهو سمعي ولغوي.

◆ مضامين مسرح الصورة:

يتناول مسرح الصورة لدى صلاح القصب مجموعة من العوالم الممكنة المركبة من الواقع والخيال والحلم والطقوس الشعائرية. وبالتالي، ينبني هذا المسرح على مجموعة من التيمات الموضوعاتية كالأحلام، والعذابات، والفرح، والتأمل، والقلق، والظلمة، والغياب، والحضور، والفن، واللاوعي، والوحدة، والغربة، والموت، والحياة، والظاهر المغلق. ويعني هذا أن مسرح الصورة قائم بشكل جلي على سيميائية الأهواء في كل تناقضاتها الصارخة، ومفارقاتها الانفعالية والوجدانية شعوريا ولاشعوريا. ويصدر مسرح الصورة عن فلسفة مركبة غامضة قائمة على ثنائية الموت والحياة:" وبذلك، تحمل الصورة منطلقات فكرية وجمالية لمضامين فلسفية ضمن إشكالية الوعي، قائمة على البحث عن الروح المطلقة، أو سر الأسرار، إنها تتكلم لغة الجسد، والضوء، والخطوط، والمساحات الفارغة، والألوان، والكتل السحرية، لتشيد عالما طقوسيا احتفاليا تبدأ حركية الصورة التشكيلية فيه بإثارة المكبوت، وخلق فوضى المرئي، ولا

[495] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:12-13؛

[496] - انظر: د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:952؛



تنتهي هذه الفوضى إلا بالقلق والموت، لتتحرك ذاكرة المشاهد المستهلكة، وتخلق من فعل اتصالها حركة لاشعورية تبحث عن تساؤل الوجود.
فالصورة تبني خطابا فنيا ماورائيا قانونه الهدم والبناء، وهي (رؤية الرؤى) تتوغل في عالم اللاجدوى، تكسر قوانين الظواهر الحياتية، وتبني لها قانونا فلسفيا جديدا يفجر معنى التساؤل ليبحث عن تساؤل كوني آخر مداره منطلق الأسرار ومتلقيه متعدد القراءات. لا تبحث الصورة عن قيم وأفكار ضمن حدود التسلسل المنطقي أو المعقولية، بقدر ما تكشف عن ثنائية الموت والحياة، واللذين يقف بينهما الكائن البشري بإزاء سحرية الصورة وبدائيتها ليستحضر باندهاش أسرار الكون الماورائية.
مسرح الصورة بحث جمالي في فلسفة الروح المطلقة، تشييد للإرادة البصرية المعبرة عن غموض العلاقات، ذاكرة مرئية تخاطب اللاوعي. أحلام مستوطنة في الذاكرة الجمعية تفجر الصورة مكنوناتها، ويتحرك هذا العالم السحري كله ليضفي الأجواء القدسية على العرض، ومن هنا تتشكل بنية النص وتحولاتها في تشكيل العرض المسرحي."[497]
وعليه، فمسرح الصورة عند صلاح القصب على المستوى الدلالي يركز جل اهتماماته الموضوعاتية على ثابتين موضوعيين، وهما: ثابت الزمن، وثابت الموت، وهذا يذكرنا بشكل جلي بمسرح الموت عند المخرج الغربي تادوز كانتور T.Kantor.

◆ مرجعيات مسرح الصورة:

تأثر مسرح الصورة عند صلاح القصب كثيرا بآراء مايرخولد الروسي في مجال البيوميكانيك، كما تأثر بالمسرح الفقير لكروتوفسكي، ومسرح القسوة لأنطونان أرطو Antonin Artaud، والذي أعطى أهمية كبيرة لمسرح الحركة على حساب مسرح الكلمة والحوار. ويعني هذا أن أرطو كان يحبذ مسرح الصورة، ويفضله على مسرح الكلمة الذي ارتبط به المسرح الغربي ارتباطا وثيقا لفترة زمنية طويلة؛ مما جعل أرطو وكوردون كريك Gordon Graikيثوران على المسرح الغربي بصفة عامة ومسرح اللغة والحوار بصفة خاصة.
ومن التأثيرات الأخرى لمسرح الصورة، نذكر: المسرح الصامت، والمسرح السريالي، والمسرح الاحتفالي، والمسرح التسجيلي، والمسرح الأنتروبولوجي، والمسرح العابث، ومسرح اللامعقول، ومسرح

---

[497] – د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:06؛

الموت لتادوز كانتور، ومسرح جاك ليكوك، ومسرح الشمس لآريان مينوشكين، ومسرح بيتربروك، والمسرح الثالث لأوجينيو باربا...

هذا، ويرتكز مسرح الصورة في عمومه على الفلسفة والسيميولوجيا والشعر والتشكيل والسينما، ويستند إلى:" ركام من الأفكار والمضامين تبثها ذاكرة الصورة لتعلن عن جذور عميقة من الشعور والشاعرية تبثها في محطات الذاكرة الإبداعية، تنساب في الصورة معان فلسفية كبيرة عن حدس برجسون، وجليل شوبنهاور، وعن أفكار السرياليين في بيانات أندريه بريتون. صور وأشكال، ومساحات لونية من رسومات الفنان سلفادور دالي، طروحات عن الطاعون، والثقافة والميتافيزيقية، واللغة المسرحية الخالصة في كتابات أنطونان أرطو. تجتمع هذه المعاني في بنية واحدة لتعلن عن منظومات تفكير جمالية تمثل خطاب الصورة بكونيته وعالميته."[498]

ويقول الدكتور صلاح القصب متحدثا بكل وضوح عن مرجعياته المناصية قائلا:" دخلت الفن، بالتحديد المسرح، من خلال الصدفة، لم تكن لدي أية رغبة في اقتحام عالم الفن، حلمي هو أن أكون بحارا.

كنت أحب الشعر، وقارئا جيدا للأدب، ويمتلكني عالم الرواية والقصة. دخلت عالم الفن من دون تصميم سابق، وعندما سجنني هذا العالم، شعرت، بلذة كبيرة، وتأثرت بأرطو، وبطروحات شوبنهاور، وكان لتأثيرات لفيوجولي وساندامانور وحميد محمد جواد، وجاسم العبودي، وسامي عبد الحميد، وإبراهيم جلال أثر مازال مرسوما على جسدي، كتلك الرسوم والإشارات على وجوه القبائل البدائية، تأثرت أيضا بالفن التشكيلي البدائي الأفريقي، وكذلك بملحمة كلكامش، وعالم الأساطير الذي يشدني كثيرا، كما أن سحر الفن التشكيلي هو مصدر أيضا من مصادر التأثيرية التي تدخل في إشارات الصورة."[499]

ويبدو لنا من كل هذا أن ثمة تأثيرات كثيرة تتحكم في مسرح الصورة منها ماهو فلسفي، وماهو درامي، وماهو تشكيلي، وماهو سينمائي، وماهو أنتروبولوجي.

---

[498] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:02؛

[499] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:932؛

◆ الإخراج في مسرح الصورة:

يعتمد المخرج في مسرح الصورة على ثنائية الذهن (التفكير) والرؤية البصرية:" إن المخرج في مسرح الصورة يفكر، ويرى، ويعرف كيف يرى. إنه يبحث عن أشكال للتجربة مثلما نبحث عن المضامين، ونبحث عن صور للحركة الذهنية، وعن صور للطبقة الخارجية. إنها حالة من التقدم، تقدم وتطور الوعي الذاتي، كما أنها تمثل الجرأة في تكوينات أشكال جديدة."[500]

ومن هنا، فمخرج مسرح الصورة يحول النص إلى عرض طقوسي أنتروبولوجي حركي، يقدم من خلاله تجربة سحرية أسطورية حلمية عميقة قائمة على التخيل المفارق والتخييل الإبداعي الغريب والمدهش، وذلك في شكل مجموعة من الرموز والإشارات والأيقونات والإيماءات الفكرية والجمالية والسيميائية، والتي تحمل في طياتها وظائف دلالية متعددة ومتنوعة حسب السياق التداولي والمقام التواصلي. ويتم التركيز فيها على تجسيد أشكال السلوك والأفعال التي تقوم بها الشخصية المرصودة سواء أكان ذلك التصرف واعيا أم غير واع:" المخرج في مسرح الصورة – إذاً- صانع مبدع للمفردة وقوتها، إنه كاتب خيالات مفعمة بالسحر، خيالات تكشف عن قلق الإنسان، ورعبه الوجودي والاجتماعي."[501]

هذا، ويلتجئ مخرج مسرح الصورة إلى تقطيع العرض المسرحي، وذلك بطريقة بنيوية إن هدما وإن بناء، إن تفكيكا وإن تركيبا، مع خلخلة أحداث العرض المسرحي، وذلك بطريقة فوضوية قلقة ومحيرة مبنية على التداخل والالتباس بغية تحقيق التجلي الصوفي، دون مراعاة ترابط الأحداث منطقيا وزمنيا، أو مراعاة الوحدة العضوية والموضوعية التي يتسم بها العرض المسرحي الكلاسيكي أو التقليدي.

هذا، ويعد المخرج عند صلاح القصب مبدعا وفنانا وساحرا سيميائيا في تعامله مع المفردة والممثل والمكان:" إن الدراما السحرية، أو السيميائية- في المعنى الأشمل-، لا توصل لنا طقوسا سحرية ساذجة، بل توصل لنا شحنة السحر عبر الصورة... الصورة غير التقليدية، وغير النامية بفعل قوانين منطقية، أو وضعية، ولذلك يصبح المخرج الدرامي ساحرا بالمعنى العميق لهذه الكلمة، فهو خلاق مقترحات، وأشكال، وصور متعاقبة تنتج من تلك البئر السرية للسيمياء. يمكن للمسرح أن يضع نفسه في منطقة السيمياء، إذا اعتمد صورا مستحيلة التحقيق بالوصف العادي. إن طبيعة السيمياء هي تفاعل الأشياء مع بعضها بعضا، من دون حدود تعطي صورة عن الدراما المدهشة من خلال الصورة، إن اختلاف الدراما

---

[500] – د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:6؛

[501] – د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:22؛

السيميائية عن الدراما التقليدية يكمن في أن الأولى تمنحنا القدرة على مس طقسي قديم، وإضرام النار في صور غريبة (فتيشية وطوطمية) من نبع جمالي لاشعوري، وخلق احتمالات شبه مستحيلة.

إن الدراما السيميائية لا توصل لنا طقوسا سحرية ساذجة، بل توصل لنا شحنة السحر عبر الصورة غير التقليدية، وغير النامية بفعل قوانين منطقية أو وضعية، ولذلك يصبح المخرج الدرامي ساحرا.إن تصيد الصورة سيميائيا، أو سحريا، سيقودنا إلى نمط من بث الروح في الأشياء جميعها، في شقها التشكيلي في التجربة أصلا، وهي تجربة جزئية وتقدمية، لأنها أسقطت ثنائية الفن/ الحياة، وجعلت التشكيل – بوصفه فنا- يصبح ملتحما وملتصقا بالحياة اليومية وبقضايا الناس واهتمامهم، فهي في المقام الأول لم تركز على اللوحة/ الصورة، بوصفها بنية قارة وثابتة، ولكنها ركزت على الفعل(فعل رسم يرسم ونرسم وترسمون). إن المسرح الشعائري- تحديدا- هو الطقس الدرامي المركب للصورة، وإن هذا الأفق ينفتح على السحر والسيمياء بالمعنى الصوري الذي حددناه، كما أن مسرح المرآة تنعكس على مادته صور العالم الضمني(الباطني)، والكوني عامة، ولذلك تتضافر هذه القوى كلها لإقامة دراما شعائرية متعالية."[502]

هذا، ويرتكن مسرح الصورة إلى ثلاث مراحل إخراجية: مرحلة الاكتشاف(اكتشاف حركات البناء الدرامي الفلسفي للنص)، ومرحلة المعالجة والتكوين، ومرحلة العرض(الطقس الاحتفال). كما ثار صلاح القصب ضمن رؤيته الفنية والجمالية الجديدة على سلطة المؤلف، حيث لا يبقي المخرج صلاح القصب أثناء الاستعداد لعرض عمل مسرحي من مائة ورقة تمثل نصا مسرحيا ما سوى عشر أوراق، وذلك عن طريق استعمال الشطب والحذف والمونتاج. وقد ثار أيضا على سلطة المخرج التقليدي، وذلك بإحراق دفاتر(سكريبتات) مدير المسرح التي تثبت الحركة. وبالتالي، فقد استبدل المخرج الحرفي والمخرج المفسر بالمخرج المبدع السيميائي الذي يحول النصوص الدرامية إلى علامات بصرية حركية ولونية وتشكيلية. كما ألغى سلطة تقنيي السينوغرافيا بإحراق خرائط وتصاميم المصممين(أزياء- ديكور- إكسسوارات). وألغيت كذلك كلمة الإخراج من قاموس مسرح الصورة، وعوضت بكلمة فرضية الذاكرة، أو ذاكرة الرؤية الصورية، أو فرضيات الصورة.

هذا، ويتسم العمل المعروض في مسرح الصورة بالانزياح والتفكك والهدم والغموض على جميع المستويات، حتى يصعب إدراك العمل من قبل الراصد العادي بسهولة ؛ ذلك لأنه يستفز المتلقي، ويربكه فنيا وجماليا وذهنيا ووجدانيا. ومن ثم، لم يعد عمل المخرج فرديا على مستوى البناء والتشكيل والصياغة والتصوير، بل أصبح العمل جماعيا يشارك فيه كل الممثلين والراصدين.

---

[502] – د. صلاح القصب: المرجع السابق، ص:43-49؛



وهكذا، فقد:" تطورت الصورة – يقول صلاح القصب-، وتجذرت في أعماق الشعر، ودخلت الآن مرحلة ما أسميه بــمسرح الصورة فرضيات الذاكرة، وهو إضافة ومدخل جديد للصورة... في هذا المسرح سنلغي سلطة ذلك المصطلح الأكاديمي أو ما يسمى بديكتاتورية المخرج، ذلك لأن روح الجماعة بتفكيرها المتعدد وأحلامها المتقاربة والمختلفة في بعض التفاصيل هي التي تعترف بالعمل وتحدد فرضيته. في مسرح الصورة كانت المشاهد والحالات مركبة، أي إنني كنت أنقل- يقول صلاح القصب- الشكل إلى المشاهد مركبا، أما في مسرح فرضية الذاكرة، فإن الصورة مفككة والإيقاع، هو الذي يعيد بناء ذلك التفكك، كما يساهم المونتاج في خلق الألفة والترابط بين هذه الصور والمشاهد، كما أنني أميل إلى استفزاز المتلقي والممثل، وأحفزه على أن يفترض حالات ومواقف مضافة إلى العمل، وتتعرض فرضياته للحذف أحيانا."[503]

ومن هنا، فعمل المخرج في مسرح الصورة عمل سيميائي يقوم على تفكيك الدوال وتركيبها، وذلك للبحث عن آثار المعنى الفلسفي باختيار طريق الحركة والصورة على حساب اللغة الإنشائية والحوار الأدبي.

◆ مسرح الصورة والمتلقي:

تحمل الصورة المسرحية عند صلاح القصب حمولات فلسفية غامضة تخلخل أفق انتظار المتقبل، وتزرع فيه الخوف والرهبة والقلق، وفي هذا النطاق يقول صلاح القصب:" كما أن للفلسفة تأثيرا كبيرا في منحي هوية الصورة وذاكرتها في تأمل وسكون، لهذا فإن سرية الموت وقلقه المخيفين قد أثرا في الصورة، وحركاتها، وجعلتني أكمل جملة الموت ومنطوقها الفكري والفلسفي ببناء وتركيب ثان لتلك الجملة التي قد أثرت في، ومنحتني حقا أثيريا بأن أمنح الصورة وذاكرتها لغة خاصة تبعث في المتلقي شعورا برهبة وتأمل عظيمين لقراءة هذا الكون الذي يحيطنا بسريته غير المعلنة، ولهذا تسكب الألوان كلها في فضاء الصورة الأزلي التي تكون دائرة يشطرها فيصل هو فيصل الحياة- الموت ضمن سيميولوجية إشارية، ثم ما يتفرع عن الحياة من (حب- فن- حضور- قلق- خوف)، ثم ما يتفرع عن الموت من(اغتراب- لاوعي- ظلمة-غياب)، وما بعد الموت، وهي إشارات تبعثها حركات النص، لا تستطيع الكلمة ولا

---

[503] – د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:990-991؛



الحوارات الطويلة أن تجعلنا نرى الخفي السري الأثير الذي يلامسنا إلا عظمة الصورة وذاكرتها. إنها رؤى حالمة في الشعر تنشره الروح الهائمة في مساحات العرض المسرحي." [504]

وهكذا، يهدف مسرح الصورة إلى خلخلة أفق انتظار الراصد، وتخييب توقعاته، وإرباك مسافاته الجمالية والافتراضية، وتوسيع التجربة الذوقية للمتلقي بعيدا عن النظريات والمذاهب الجاهزة[505]. وبالتالي، يمنح المتلقي فرصة استخدام عقله لإنتاج قراءات متعددة ؛ لما يزخر به النص من حمولات دلالية لامتناهية العدد. ويعني هذا أن مسرح الصورة ليس أحادي الدلالة أو نصا مغلقا، بل هو نص مفتوح ومتعدد الدلالات. لذا، يستلزم متقبلا متنورا واعيا قادرا على تفكيك العرض المسرحي هدما وتشريحا، وتركيبه من جديد على أسس تحليلية وتأويلية جديدة؛ لأن" متلقي هذا التشكيل الصوري الغرائبي السحري هو منتج لدلالة العرض، ويملأ فجوات الخطاب الإبداعي، ويمارس فك شفرات الصورة الغامضة، ويبعث فيها روحا فلسفية متجددة متعلقة بوعيه الفني في التلقي.إنه متلق غير مستلب الإرادة والفكر، بل تلعب مواجهته للتشكيل الصوري في لحظة العرض دورا فاعلا في اكتمال الرسالة الاتصالية للعرض."[506]

ويلاحظ كذلك أن المتلقي في مسرح الصورة ينبغي أن يكون مؤلفا ومخرجا ومفكرا، فالمتلقي هو الذي:" يكتب إنشائية العرض بصريا، ولذلك فجمهور هذا المسرح هو النخبة الأرستقراطية، والتي تعني الجلالة المتعالية على الذات، مثل: الرسامين/القصاصين/ الشعراء/ الموسيقيين. هذا الجمهور الذي يسمح له بالدخول إلى أجواء تلك السرية الثقافية المتقدمة!!"[507]

ومن هنا، نفهم بأن الراصد لمسرح الصورة لدى صلاح القصب لا ينبغي أن يكون متقبلا بسيطا عاديا أو ساذجا، بل لابد أن يكون متلقيا سيميائيا يعيد كتابة العرض المسرحي على أساس الهدم والبناء، متتبعا في ذلك عمليتي التحليل والتأويل.

---

[504] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:92-93؛

[505] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:94؛

[506] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:15؛

[507] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:902؛



◆ **خصائص مسرح الصورة:**

يمتاز مسرح الصورة عند صلاح القصب بمجموعة من الخصائص والمميزات، والتي يمكن حصرها في السمات التالية:

9- **التجريب:** يتسم مسرح الصورة عند صلاح القصب بالتجريب الميداني الحلمي، والبحث عن الجديد والمستجد، والسعي الجاد من أجل التفرد والتميز، والثورة على قوالب المسرح الكلاسيكي الأرسطي:" عندما تغرق سلطة الخطاب في سبات الوعي، يستيقظ التجريب ليوقظ سلطة الحلم/ الحر/ خطاب الأنا الباطني.إن منطقة ما قبل التجريب منطقة يضطرب فيها الخطاب باطمئنان حائر، في استقرار، ومشروخ في انسجام، يتكلم بعقل باطني يتحدث بعاطفة عاقلة، ويحلم بوعي، ويعي في حلم، وتمتزج لغة العقل بلغة الحلم. إن معمارية الخطاب الحر وقواه البصرية تحتاج إلى رسم التناقض والصراع سواء في الذات الواحدة أو بإضافة الشخصية النقيض.إن الرؤية التجريبية للعرض لا تخضع كما هو الشأن في البنية التقليدية للمنطق الشديد في تعاقبية الأزمنة: ماض، حاضر، مستقبل، وإنما تخضع لمنطقها الداخلي المنفلت، الباحث عن الحرية في التمظهر وممارسة الحضور من قيود العقل الكابت والقامع، ومن الوعي الذي لا يعد سوى جسر الذات إلى العالم الخارجي، وبهذا التحرر تتداخل الأزمنة التي تأتي نتيجة تصادم الذات برغبتها، وبموضوع الرغبة، والحلم، أو بالمانع لينعكس أثرها في لاوعي المتلقي، وفي التجريب الصوري تنكسر خطية الترتيب الزمني العقلاني الذي تؤسسه سلطة العرض التقليدي، والتجريب في مسرح الصورة حضور زمن غير آلي لا تعتقله الساعات، زمن لا يعتمد الترتيب الكرونولوجي، ولا يخضع له، بذلك تتحرر الصورة من سلطة الزمن، ومن سلطانه القاهر، ليصبح فعلا شفافا كالحلم والأسطورة."[508]

ومن ثم، فالتجريب في مسرح الصورة يعتمد على تداخل الأزمنة، وتكسير منطق الأحداث، وتنويع الأمكنة والفضاءات، والارتكان إلى لغة الأحلام والأساطير والطقوس الشعائرية، وذلك بعيدا عن سلطة العقل والمنطق. وهذا ما يلاحظه أيضا الناقد العراقي فاضل تامر أثناء تقويمه لمسرحية:" **حفلة الماس**": تمثل أقصى درجات التجريب في المسرح العراقي، وهي تنزع لقطع الجذور كافة التي تربطها بالمسرح الأرسطي.إنها باختصار تتجه نحو خلق مسرح–مضاد– يمتلك بدائله التعبيرية والجمالية الخاصة، وأرى أن هذه التجربة، وإن كانت تمتلك امتدادا لها في تجارب الدكتور صلاح القصب السابقة فيما أسماه بـــ" مسرح الصورة"، فهي تجربة جديدة تماما، وتقع خارج الإطار المألوف لمسرح الصورة ذاته. في هذه

---

[508] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:20؛



المسرحية تم التخلي عن الوحدات التقليدية في المسرح، وألغيت جغرافية الخشبة المسرحية، وتعطلت وظيفة اللغة الحوارية والاتصالية، وبرز إلى الصدارة العرض المسرحي بوصفه غاية نهائية، قائمة بذاتها، ومكتفية بإمكاناتها، لقد تحول العرض المسرحي إلى عمل فني يصارع العمل التشكيلي، وينحو بشكل خاص نحو موازاة تقنيات المسرح الكوريغرافي، لذا لم تعد اللغة تشتغل بوظيفتها المألوفة على خشبة المسرح، لقد تحولت بالأحرى مجرد ملصقات وعلامات- أو بالأحرى دوال تفتقد إلى مدلولات محددة- ولذا لم تطمح لأن تحتل موقعا مهما في بنية العرض المسرحي،إنها تميل إلى الانزواء وإلى التهميش، والصمت أحيانا.

إن حركية العرض المسرحي، بأقانيمه الأيقونية، والمؤشرية، والرمزية هي التي تهيمن على خشبة المسرح، بل يمكن القول: إن اللغة، شأنها شأن مظاهر العرض المسرحي والسينوغرافيا أصبحت جزءا ثانويا، وليست جزءا رئيسا أو عضويا من البنية المسرحية، وهو جزء معرض في المستقبل إلى الشلل التام أو الغياب."[509]

وهكذا، فمسرح الصورة عند صلاح القصب قوامه التجريب والبحث عن الجديد النظري والتطبيق لتخصيبه ميدانيا وعمليا.

2- **الحداثـــــــة**: يتميز مسرح الصورة بكونه مسرحا تجريبيا حداثيا، يتمرد عن السائد، ويتراح عن كل التجارب المسرحية التقليدية الموروثة. وبذلك، فهو يتخطى الجاهز والكائن نحو المستحدث والممكن المستقبلي:" يشكل مسرح الصورة أحد أهم العناصر التي أسهمت في خلخلة السائد في اتجاهات المسرح العراقي، إذ ولد صدمة، وخلق سؤالا فلسفيا وجماليا في بث عدد من الثغرات التي لابد من إعادة فكها، إذ تقترن بتركيب البنية المؤسلبة، موحية بالوجد والصوفية في انعزالها الموجود على رصيف القلق الإنساني، معانقة خيالات الهذيان الباحث في أعقد إشكالات النهوض المتولد لزمن أسطوري في خفاء متخيل يجسد اللامرئي في تركيبه مشهدا ليس من السهولة حصره في قوالب وأساليب جامدة، ذلك لأنه امتحان لوجودية المتخيل المسرحي، فهو ضد التمركز المنطقي، على حد تعبير الباحث جاك دريدا، وإنما يقوم بإرسال مجموعة كبيرة من الإشارات والعلاقات والدالات إلى المتلقي عبر سياق وشفرة، لتولد في ذهنه مجموعة مدلولات يعارض فيها المسرح الصوري أي عنصر من عناصر البناء المنطقي التي تستخدم عادة في العرض المسرحي التقليدي. ومن منطلق فلسفي وجمالي، انعطف المسرح العراقي إلى آفاق أخرى تحررت من الأطر السائدة على المستويين الدرامي والمشهدي، ذلك لأن الرسالة الجمالية في هذا المسرح نظام متواصل متعدد المستويات، ولأنه يرمي إلى توسيع التجربة الذوقية للمتلقي في ذاتها بعيدا عن

---

[509] - انظر: د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:099؛

النظريات والمذاهب الجاهزة، فهي لا تنتهي للفن الراكد الذي لا يمنع حركة للفكر والتصور من أن تنطلق في تأمل وصلاة للروح."[510]

وعليه، فمسرح الصورة لدى صلاح القصب مسرح حداثي يقوم على التثوير، والتغيير، والتجديد، والابتكار، وتجاوز الكائن والسائد والزائف نحو الممكن الإيجابي.

0- **السيميائية**: تتسم الصورة المسرحية عند صلاح القصب بطبيعتها السيميائية والرمزية والأيقونية، وتعدد دوالها وقرائنها الإشارية والإيحائية، وكثرة علاماتها الإحالية والكنائية:" فالصورة علامة رمزية في ذاتها يعبر شكلها الخاص عن استقلالية وذاتية، يحاور بصفاته الجليل الفني.إنها فكرة عاجزة عن تحقيق ذاتيتها بشكل يمثل المظاهر الخارجية الحية بدقة، ولهذا تبنى الصورة في منظومات إنشائية تشكيلية على مستويات من التنافر وعدم التطابق بين المعنى والتعبير...

إن الصورة، بنظمها الفكرية ومنطوقها الفلسفي وتراكيبها اللانهائية الغامضة الأثيرية، تمنح المتلقي فرصة شعورية، وتأملا مخيفا يقرأ سحرية الكون، ويكشف عن سريته غير المعلنة... ولهذا، فإن دلالة الصورة أزلية تتضمن إشارات سيميولوجية متنوعة، ومتشظية، ومتناقضة، ومتناصة عن عالم الخوف المغلق المحيط بالإنسان."[511]

ويعني هذا أن مسرح صلاح القصب مسرح سيميائي، مادام يستند إلى مفردات شكلية صورية، ويستعمل العلامات والرموز والإشارات والأيقونات والصور البصرية الملموسة، والتي تحمل في طياتها عوالم ميتافيزيقية غريبة ومدهشة وطقسية واحتفالية وسحرية:" إن قوة التأثير الدرامي من خلال التشكيل الصوري ذات الطبع السيميائي تمد الدراما بقوة كبيرة، ويمكن هنا القول: إنها كذلك تمنع فن الدراما من الفناء، أو التحجر والموت، لأنها تنشط أعماق دراما الخلايا الديموزية السحرية، والديونيزسية، والباخوسية."[512]

وعلى أي، فمسرح الصورة كما نظر له صلاح القصب مسرح سيميائي بصري يشغل كل العلامات التي أشار إليها السيميائي الأمريكي بيرس في نظريته الفلسفية المنطقية حول العلامات.

1- **تعدد الدلالات**: يتميز مسرح الصورة بكونه عالما سيميائيا متعدد الدلالات والمعاني:" إن الصورة تحمل معها عوالم وتصورات ميتافيزيقية قادرة على خلق استجابة تنفجر مدلولاتها لتشكل هذا الخطاب المدهش والمثير، وهو خطاب اصطناعي، وليس طبيعيا، بمعنى أن اشتغال العلامة يتضمن عملية إبداعية في

---

[510] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:42؛

[511] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:04-05؛

[512] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:35؛

التوصيل تعنى بتحويل الواقع إلى تصور جمالي، فالصورة بوصفها علامة لها قدرة دلالية ديناميكية تشير إلى شيء غير كيانها أو معناها التقليدي. ولذلك، فإن ممارسة التحويل في مسرح الصورة تعد أقرب الممارسات في الفعالية السيميائية، لكون السيميائيين يركزون في نظرياتهم على أهمية الخطاب الذي لا تأخذ فيه الأشكال والأشياء دلالات الواقع الاعتبارية، فهم يرفضون أفعال المحاكاة الطبيعية كلها على الخشبة، لأنها تؤطر حركة الدوال داخل العلامة الكبرى وحجمها، وتوحي بعلاقة مطابقة تفتقر لخاصية المسرح العلاماتية في التوليد الدلالي."[513]

وهكذا، فمسرح الصورة مسرح مفتوح متعدد الدلالات، وقابل لكل الاحتمالات والتأويلات الممكنة.

2- **تعدد الوظائف**: تتخذ المفردات والأشياء والأيقونات والصور في مسرح صلاح القصب دلالات وظيفية متعددة ومتنوعة، أي يتم تشغيل كل مفردة أيقونية بصيغ متعددة وبوظائف متنوعة حسب السياقات الدرامية والميزانسينية. ويعني هذا أن حضور كل مفردة صورية وبصرية على خشبة العرض المسرحي تتخذ وظائف بنيوية وسيميائية متعددة الدلالات حسب السياق والمقام.

3- **النزعة الطقسية**: تتسم الصورة المسرحية عند صلاح قصب بكونها صورة طقسية وأسطورية وحلمية وأثيرية:" الشكل في منظور مسرح الصورة هو المستودع(المخزون) الذي يفجر سرية النص، وهو العمق الفلسفي في تفسير المضمون. ولغة الفضاء هي المنطلق الذي يمثل جماليات مستوى الشكل في العرض، فالصور تستبدل شعر الحوار بشعر الفضاء، وجمالياته. إنها تعتمد على طقسية العرض المسرحي، لهذا فإن التشكيل الذي تعتمده وتوظفه هو سحر الطقوس والأساطير، والميثولوجيا، والرموز."[514]

وهنا، يتأثر مسرح الصورة بشكل واضح بمسرح القسوة لدى أنطونان أرطو، ويتقاطع أيضا مع المسرح الثالث عند أوجينيو باربا، و يلتقي كذلك مع المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد.

4- **التحول**: تقوم الصورة المسرحية على فلسفة التحول والتوليد الدلالي:"إن علامات العرض المسرحي تتمحور بمجموع أنظمتها الإرسالية لتضع في دالة الصورة المسرحية دالة رمزية قادرة على التحول والتوليد بما ينسجم وفعل دلالتها ضمن ظروف صناعة العرض التجريبية، إنه قانون جمالي جديد خاص بالاشتغال على مستوى التحويل أولا ومستوى التلقي ثانيا، قانون يعتمد حدود تجاوز التقليد إلى حدود الابتكار.

إن فلسفة التحويل في مسرح الصورة تعتمد على آلية اشتغال مبنية على المغايرة الدلالية بين بنية النص وأدلته، وبنية العرض وأدلته، فالتحول هو الاستخدام السحري، لا على أنه انعكاس لنص مكتوب

---

[513] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:19؛

[514] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:11؛

ومجموعة القرائن المادية التي تنبعث من المكتوب، بل على أنه انعكاس ملتهب لكل ما يمكن أن نستخلصه من نتائج موضوعية في الحركة، والكلمة، والصوت، والضوء، والموسيقى، وتركيباتها."[515]

ومن هنا، ففلسفة التحول قائمة على صهر التناقضات، وجمعها في بوتقة فنية وجمالية واحدة، مع الارتكان إلى الرؤية البصرية الحلمية والطقسية، والتلاعب بالتشكيل الفضائي الرمزي في توليد الصور الدرامية وتنضيدها:" إن فلسفة التحول بلورت الشكل، واختزلت المتناقضات كافة، وجمعت العناصر ذات العلاقات المتباينة، وجعلت من الفضاء تشكيلا رمزيا، إنها فلسفة قائمة على تأويلات طقسية حلمية، فصور الحلم هي الوحدات التفجيرية التي تعطي الفضاء لغته المرئية الخالصة في صيغ بلاغية بصرية تعتمد التحول، والتوليد الدلالي، رؤوس، وأرجل، وأيد تعزف سمفونية القدر(أحزان مهرج السيرك)، ممثل يفترش الأرض، وآخر يتكور ليعلن بجسده عن لحظة الخلق الأولى (قصة الخليقة البابلبة)، توابيت تتحرك على عجلات تحمل شخوصا ميتة حالمة تنطلق بحقيقة التناقض بين الموت والحياة، السلطة، والتشرد، والضياع(الملك لير)، أكوام من الأشرطة المبعثرة تعلن عن ذكريات مهشمة للشخصيات (العاصفة)، فضاء رملي غرست فيه شواهد للقبور(الشقيقات الثلاث).

إنها صيغ من التحولات الأثيرية التي تبحث عن روح النص السرمدية الضائعة لتظهرها في فضاء تشكيلي تدمر فيه الكلمات وتنفى، فيؤسس خطاب التحولات لغة فضاء شاملة وظفت العناصر التشكيلية بالعمق، والارتفاع، والطول، والعرض، والزمن، وتحياته أيضا، فامتلكت الخشبة بوصفها سطحا مساحة للتشكيل نحتت عليها الأجسام، فأصبحت قاعدة ينبثق منها معن ودلالات العرض التكوينية."[516]

ومن هنا، فمسرح الصورة ليس مسرح الثبات والسكون والصخب الحواري والثرثرة اللغوية، بل هو مسرح حركي صوري قائم على التحول والنفي والتجاوز.

5- **الغموض**: تتسم الصورة المسرحية عند صلاح القصب بغموض مفاهيمها ومعطياتها النظرية والتطبيقية، وارتكانها إلى شعرية سيميائية ترد في شكل رموز سيميائية وأيقونات علاماتية:" تبقى هذه العناصر البنائية المشكلة لبنية الصورة(ممثل، ومفردة، ومكان)، تشتغل على المستوى التركيبي والدلالي لتبحث عن الغامض المكتشف بالغموض، والساحر المؤثر بشعرية طقوسية، وبإمكانات اللغة المسرحية الشعرية الخالصة التي تفجر معانيها حقيقة الباطن المخفي في العلاقات. وبهذا، فإن الصورة بدعائمها الفلسفية والجمالية تفتح لكل عرض عالما مليئا بالأسرار علينا أن نسعى جاهدين لفك رموزها."[517]

---

[515] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:19؛

[516] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:10؛

[517] - د. صلاح القصب: نفس المرجع، ص:13.



وهذا الغموض الفني والجمالي الناتج عن سيميائية العروض داخل الرؤية الصورية هو الذي يجعل الراصدين والنقاد على حد سواء لا يفهمون مسرحيات صلاح القصب في مجملها، ولا يدركونها بكل سهولة ويسر. وبالتالي، يتهمونه بفشل أعماله، وسقوطها في مطبة الغموض، وخلق فجوة وهوة واسعة بين العمل المسرحي والجمهور الحاضر.

وهكذا، نصل إلى أن مسرح الصورة عند المخرج العراقي صلاح القصب هو في الحقيقة ثورة على المسرح العربي الحواري واللغوي، ودعوة صريحة لتقويضه بشكل جذري، واستبداله بمسرح الصورة والحركة.

ومن ثم، فمسرح الصورة عند صلاح القصب مسرح سيميائي يشغل العلامات والرموز والإشارات والأيقونات والمفردات البصرية. وبالتالي، يستوجب هذا المسرح الطليعي الحداثي والتجريبي في الحقيقة متلقيا واعيا بفنون الفرجة المسرحية تأليفا وتمثيلا وإخراجا وتأثيثا،ويستلزم أيضا متلقيا متمكنا بقواعد العرض الدرامي المعاصر، ومتفهما لكل اتجاهات المسرح العديدة والمتنوعة، ومستوعبا لجميع مناهجه النظرية والتطبيقية، ومدركا لجميع تياراته الفنية والجمالية والإخراجية، ويتطلب هذا المسرح الجديد كذلك راصدا سيميائيا مثقفا ومتنورا قادرا على تفكيك الصور المسرحية تقطيعا وتفتيتا وتشريحا، وبنائها من جديد تركيبا وتكوينا وتأليفا.

وهكذا، نستنتج، مما سبق ذكره، بأن المقصود بسيميائية الصورة المسرحية هو توظيفها كرموز وإشارات وأيقونات ومخططات ورسوم ومفردات بصرية. وبالتالي، فالمسرح الذي يكثر من الصور البصرية والتشكيلية يمكن تسميته بالمسرح السيميائي، كالمسرح الميمي ومسرح الصورة عند المخرج العراقي صلاح القصب.

هذا، ويتكون المسرح من مجموعة من الصور الكلية والجزئية كالصورة اللغوية، وصورة الممثل، والصورة الكوريغرافية، والصورة الميزانسينية، والصورة السينوغرافية، والصورة الفوتوغرافية، والصورة التشكيلية، والصورة اللونية، والصورة الفضائية، والصورة الموسيقية...

وتخضع منهجية التعامل مع هذه الصور لعمليتي: الهدم وإعادة البناء، والانتقال من التحليل إلى التأويل، والجمع بين المستويات اللسانية والأيقونية والدلالية والتداولية.



الفصل العشرون

سيميائية الخطاب الغلافي في الرواية العربية

◆ الغلاف عتبة ضرورية لفهم النص الإبداعي:

يعتبر الخطاب الغلافي من أهم عناصر النص الموازي التي تساعدنا على فهم الأجناس الأدبية بصفة عامة والرواية بصفة خاصة، وذلك على مستوى الدلالة والبناء والتشكيل والمقصدية. ومن ثم، فإن الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص، وذلك قصد استكناه مضمونه، ورصد أبعاده الفنية، واستخلاص نواحيه الإيديولوجية والجمالية. وبالتالي، فهو أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنص ؛ لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص الروائي، ويغلفه، ويحميه، ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي أوعبر عناوين فرعية تترجم لنا أطروحة الرواية أو مقصديتها أو تيمتها الدلالية العامة.

◆ مكونات الخطاب الغلافي:

غالبا ما نجد على الغلاف الخارجي اسم الروائي، وعنوان روايته، وجنس الإبداع، وحيثيات الطبع والنشر، علاوة على اللوحات التشكيلية، وكلمات الناشر أو المبدع أو الناقد تزكي العمل، وتثمنه إيجابا وتقديما وترويجا. وبالتالي، فإن الغلاف الأدبي والفني يشكل فضاء نصيا ودلاليا لا يمكن الاستغناء عنه، وذلك لمدى أهميته في مقاربة الرواية مبنى وفحوى ومنظورا.

هذا، ويمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي، يقول حميد لحمداني، داخلة في:" تشكيل المظهر الخارجي للرواية، كما أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات، لابد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية، فوضع الاسم في أعلى الصفحة، لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل. ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى، إلا أنه يصعب على الدوام ضبط التفسيرات الممكنة وردود فعل القراء، وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل الخارجي للرواية إلا إذا قام الباحث بدراسة ميدانية "[518].

---

[518] – د. حميد لحمداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9669 ص: 33؛



هذا، وإن للغلاف الخارجي للعمل الأدبي والفني واجهتين: أمامية وخلفية. فنستحضر في الغلاف الأمامي اسم المبدع، والعنوان الخارجي، والتعيين الجنسي، والعنوان الفرعي، وحيثيات النشر، والرسوم والصور التشكيلية. أما في ما يخص الغلاف الخلفي، فنلفي الصورة الفوتوغرافية للمبدع، وحيثيات الطبع والنشر، وثمن المطبوع، ومقاطع من النص للاستشهاد، أو شهادات إبداعية أو نقدية، أو كلمات للناشر.

ويطبع الغلاف الروائي هندسيا بأحجام مختلفة ومتنوعة: الحجم المتوسط، والحجم الكبير، والحجم الصغير (الحجم الجيبي)، وغالبا ما يتخذ النص الروائي حجما مستطيلا، ويندر وجود حجم المربع في إخراج النص الروائي.

◆ الغلاف بين التشكيل التجريدي والتشكيل الواقعي:

يحمل الغلاف الخارجي أيقونات بصرية، وعلامات تصويرية وتشكيلية، ورسوما كلاسيكية واقعية ورومانسية، وأشكالا تجريدية، ولوحات فنية لفنانين مرموقين في عالم التشكيل البصري أو فن الرسم، وذلك للتأثير على المتلقي والقارئ المستهلك. ويعني هذا أن الغلاف الخارجي للعمل يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية. ومن ثم، يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف، وتشكيله، وتبئيره، وتشفيره. ويتطلب هذا الرسم التجريدي الذي تعج به الأغلفة التي تتصدر الأعمال الروائية: "خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته، وكذا للربط بينه وبين النص، وإن كانت مهمة تأويل هذه الرسوم التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه، فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان أو النص، عند قراءته له، وبين التشكيل التجريدي. وقد تظل هذه العلاقة قائمة في ذهنه.

وفي كلتا الحالتين، يقوم الرسم الواقعي والتجريدي معا، بالدور نفسه الذي يقوم به الإشهار بالنسبة للسلع، وتنتهي وظيفة التشكيل الخارجي بالنسبة للناشر بلحظة اقتناء الكتاب من طرف القارئ، غير أن المؤلف يفترض أن هذه الوظيفة تحافظ على بقائها مع الكتاب على الدوام"[519].

---

[519] – د. حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص:33؛





◆ **سيمياء الخطاب الغلافي في الرواية العربية:**

اتخذت الرواية العربية في مسارها الطباعي أغلفة ورقية وكارتونية عادية، وأغلفة متطورة من الناحية التقنية والتشكيلية والصناعة الرقمية. كما اتخذت أيضا طابعا لغويا وطابعا تشكيليا بصريا. أي إن الرواية العربية الحديثة استعملت نوعين من الغلاف، وهما:

9- غلاف يطبعه التشكيل الفني.

2- غلاف يطبعه الفراغ التشكيلي (رواية "**زينب**" لمحمد حسين هيكل مثلا).

أما التشكيل الغلافي، فاتخذ بدوره طابعين: غلاف بتشكيل واقعي، وغلاف بتشكيل تجريدي مع موجة التجريب والتجديد في الرواية العربية المعاصرة.

ولقد تحدثنا عن التشكيل التجريدي الذي يتربع على الغلاف الخارجي في شكل علامات وألوان وأشكال هندسية مجردة عن الحس والواقع، والذي يحمل دلالات سيميائية مفتوحة، وهو في حاجة ماسة إلى التفكيك والتأويل. أما التشكيل الواقعي فيشير بشكل مباشر:" إلى أحداث القصة أو على الأقل إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث، وعادة ما يختار الرسام موقفا أساسيا في مجرى القصة، يتميز بالتأزيم الدرامي للحدث، ولا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الربط بين النص والتشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية. ويبدو أن حضور هذه الرسوم الواقعية يقوم بوظيفة إذكاء خيال القارئ، لكي يتمثل بعض وقائع القصة وكأنها تجري أمامه، وقد تحتوي صفحات الرواية الداخلية على رسومات مماثلة، إما بموازاة كل فصل أو عند فصول بعينها، وتكون هذه الرسومات الداخلية، عادة بالأبيض والأسود، بينما تستخدم الألوان المختلفة في التشكيل الخارجي، وتعتبر روايات نجيب محفوظ مثلا نموذجيا لاستغلال الرسم الواقعي في تشكيل فضاء النص بلوحات ذات طابع مشهدي"[520].

◆ **الخطاب الغلافي وعتبة المؤلف:**

من المعلوم أن أهم عتبة يحويها الغلاف الخارجي هو اسم المؤلف الذي يعين العمل الأدبي، ويخصصه تمييزا وهوية، ويمنحه قيمة أدبية وثقافية، ويسفره في المكان والزمان، ويساعده على الترويج والاستهلاك، ويجذب القارئ المتلقي. ويراد من تثبيت اسم المؤلف العائلي والشخصي تخليده في ذاكرة القارئ. وإن

---

[520] – د. حميد لحمداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، صص: 26-33؛



اسم أي مؤلف على الغلاف، لا يعدو كونه ركاما من "الحروف الميتة"، " فحين يرتقي اسم المؤلف إلى مستوى النص، فإنه ينتعش ويتحرك، ويهب نفسه بحق للقراءة، أما حين يقتصر وجوده على الغـــلاف، فلا يكون موضوع قراءة، بل علامة على أن المؤلف مشهور أو شبه معروف أو مجهول"[521].

وتطرح عتبة المؤلف إشكاليات منهجية ومعرفية متعددة كما يرى فيليب لوجون الذي يقول: "أي دور تلعبه الأسماء الشخصية، وخاصة اسم المؤلف، في إدراك القارئ للجنس الذي ينتمي إليه نص ما، ومن ثم في اختياره لكيفية قراءته ؟ هل سأقرأ نصا بالطريقة نفسها إذا كانت الشخصية الرئيسية تحمل اسما مختلفا عن اسم المؤلف، أو إذا كانت تحمل الاسم نفسه " [522].

وهناك فرق كبير – على مستوى الشعرية السردية- بين المؤلف على الغلاف، والمؤلف داخل الـــنص؛ لأن من المؤكد أن المؤلف مقيما في الغلاف الخارجي ليس هو ذاته مقيما في الفضاء الداخلي للـــنص. فالمؤلف الغلافي هو عبارة عن ذات أوطوبيوغرافية ملموسة حسية خارجية مبدعة للكتـــاب والعمـــل والنص. وبالتالي، فهو كائن من لحم ودم. بينما المؤلف داخل النص ماهو إلا كـــائن ورقـــي خيـــالي وافتراضي، يسبح في عوالم مجازية وفنية. فليس المقصود بمؤلف النص الداخلي مايسمى بـــــــ "الذات الكاتبة الخارجية المرجعية، بل المقصود بها ما تدعوه الإنشائية المعاصرة بـــــــ "المؤلف الضـــمني " أو "الأنا الروائية الأخرى" أوبـــــ "المؤلف المجرد"، أي ذلك الذي ينحصر وجوده داخل فضاء الروايـــة، متنقلا في محكياته بين تضاريس سردية متنوعة الإيقاع والتصوير.

تلكم هي نظرة موجزة ومبسطة عن الخطاب الغلافي الذي يعد بمثابة جنيريك للعمل الأدبي، وذلك بمـــا يتضمنه من علامات لغوية وبصرية، وما يشتمل عليه من مؤشرات أيقونية، وإشارات سيميائية، وعتبات توضح طبيعة العمل، وتعين هويته، وتحدد جنسه الأدبي والفني. ومن ثم، فالغلاف عتبة أساسية لفهـــم العمل الأدبي وتفسيره، وخطوة ضرورية لتفكيك المنتوج الفني والروائي، وتركيبه في مقـــولات ذهنيـــة نقدية أو وصفية، أو تجميعه في شكل خلاصات تقويمية مكثفة دلاليا وشكليا وتداوليا.

---

[521] - Jean Ricardou:"Kuand le Tedte parle de son paratedte, in: **Poétique**, n° 69 , ;9654

[522] - Philipe le jeune: **Moi aussi**, seuil, 1986, p: 37;

الفصل الواحد والعشرون

سيميائية الصـــــــــــــورة الإشهاريـــــــة



تحتل الصورة الإشهارية مكانة كبرى في مجال السيميوطيقا إلى جانب الصورة السينمائية، والصورة المسرحية، والصورة الفوتوغرافية، والصورة التشكيلية؛ وذلك لما لهذه الصورة الإعلانية من قيمة وأهمية في مجال التسويق والاستهلاك، وترويج البضائع والسلع والمنتوجات، وتقديم الخدمات. ومن هنا، أصبح للصورة الإشهارية دورهام في جذب المتلقي ذهنيا ووجدانيا وحركيا، والتأثير عليه شعوريا ولاشعوريا، وإقناعه عقلا ومنطقا وفكرا، وكل ذلك لدفعه لممارسة مجموعة من الأفعال السلوكية المشروطة كالاقتناء والشراء والاستهلاك.إذاً، ماهي الصورة الإشهارية؟ وماهي أهم الدراسات التي انكبت على مبحث الإشهار تنظيرا وتطبيقا؟ وماهي أهم مرتكزات الصورة الإشهارية؟ وكيف يمكن مقاربة هذه الصورة سيميائيا ؟ هذا ما سوف نعرفه في هذه الأسطر الموالية.

☐ مفهـــــوم الصـــورة الإشهارية:

نعني بالصورة الإشهارية تلك الصورة الإعلامية والإخبارية التي تستعمل لإثارة المتلقي ذهنيا ووجدانيا، والتأثير عليه حسيا وحركيا، ودغدغة عواطفه لدفعه قصد اقتناء بضاعة أو منتوج تجاري ما. ويعني هذا أن الإشهار بمثابة بث وإعلان وإخبار وتبليغ بمنتوج أو خدمة ما، وذلك بغية إيصالها إلى المتلقي. وكل إشهار حسب رولان بارت R.Barthes رسالة:" إنه يتضمن بالفعل، مصدر بث، هو الشركة التجارية التي ينتمي إليها المنتوج المشهر أو الممتدح، ومتلقيا هو الجمهور، وقناة إبلاغ، وهي ما يسمى تحديدا ركن الإشهار."[523]

ومن هنا، فالإشهار سلوك اجتماعي واقتصادي وإعلامي يراد منه توصيل رسالة استهلاكية معينة، ويستعين بكل الوسائل المستخدمة في الفنون التعبيرية الأخرى كالسينما والمسرح والتشكيل والتصوير والموسيقى. وبالتالي، يترك الإشهار أثرا حاسما اجتماعيا ونفسيا، و" يطرح عددا كبيرا من العلاقات العاطفية والثقافية المرغوبة أو المكبوتة: أصبح الإشهار الفن الشعبي الأكبر في زماننا هذا، هو مهد الميثولوجيات المعاصرة، ومجال ثقافي يومي، ومرجع أبدي لبعض أنماط الثقافة الشعبية." [524]

---

[523] – رولان بارت: **المغامرة السيميولوجية**، ترجمة: عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر،مراكش، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9660م، ص:26؛

[524]– برنار توسان: **ماهي السيميولوجيا؟**، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2333م، ص:31؛



هذا، والهدف الأساسي من الإشهار بصفة عامة والصورة الإشهارية بصفة خاصة هو أن:" يتجه أساسا نحو بيع المرجع(منتوج للبيع) بواسطة رؤية تواصلية تقليدية(بث إرسالية ما نحو المستقبل)، تكون قريبة جدا من الخطاطات اللسانية لنظرية التواصل، حيث تشتغل بكيفية فعالة بالمفاهيم السيميولوجية التقليدية.[525]"

ومن هنا، فالإشهار بمثابة قناة إعلانية وإعلامية وإخبارية، ووسيلة أداتية هامة، وخطة إستراتيجية أساسية لاستمرار النظام الرأسمالي القائم على فلسفة امتلاك الأشياء، وتحقيق الأرباح، وتكريس الطبقية الاجتماعية والاقتصادية.

☐ ظهور الصورة الإشهارية:

ارتبطت الصورة الإشهارية بالرأسمالية الغربية ارتباطا وثيقا منذ القرن التاسع عشر، فازدهرت بعد ذلك في القرن العشرين وسنوات الألفية الثالثة أيما ازدهار، وذلك مع تطور وسائل البث والإعلان ورقيا ورقميا، كما اقترنت بمقتضيات الصحافة من جرائد ومجلات ومطويات إخبارية، فضلا عن ارتباطها بالإعلام الاستهلاكي، بما فيه الوسائل السمعية والبصرية من راديو، وتلفزة، وسينما، ومسرح، وحاسوب، وقنوات فضائية، بالإضافة إلى وسائل أخرى كالبريد، واللافتات الإعلانية، و الملصقات، و اللوحات الرقمية والإلكترونية...

هذا، وقد وظهرت الصورة الإشهارية أيضا استجابة لمستلزمات اقتصاد السوق الذي يعتمد على الفلاحة والصناعة والتجارة، وعرض السلع والبضائع والخدمات إنتاجا وتسويقا وترويجا وادخارا. بل يمكن الذهاب بعيدا إلى أن الصورة الإشهارية قد ارتبطت بالمطبعة منذ اختراعها في الغرب سنة 9103م، حيث برزت الصورة الإشهارية في شكل إعلانات ونصائح وإرشادات. هذا، وقد أصبح للإعلان أو الإشهار اليوم مؤسسات وشركات ومقاولات خاصة تعتمد على سياسة الاحتكار، والتفنن في أساليب الإعلان، ودراسة السوق الاستهلاكية، والترويج للمنتوجات والبضائع. كما أصبح الإشهار مادة دراسية في المعاهد والمؤسسات التعليمية العامة والخاصة، ومقررا دراسيا في الكليات والجامعات، وخاصة كليات التجارة والاقتصاد والآداب...

[525] - برنار توسان: **ماهي السيميولوجيا؟**، ص:31-32؛



وإذا كانت المجتمعات الاشتراكية والشيوعية واليسارية قد قامت على الشعارات السياسية الثورية أو ما يسمى بالصورة الإشهارية السياسية (الدعاية السياسية)، فإن المجتمعات الرأسمالية قد أعطت اهتماما كبيرا للصورة الإشهارية الاقتصادية والتسويقية(الدعاية التجارية).

☐ نظريات الصورة الإشهارية:

أخضعت الصورة الإشهارية لدراسات وأبحاث علمية وفنية نظرية وتطبيقية متنوعة، كالنظرية السيكولوجية، والنظرية الاقتصادية، والنظرية الاجتماعية، والنظرية الإعلامية، والنظرية التداولية، والنظرية السلوكية، والنظرية القانونية، والنظرية الجمالية، والنظرية السيميائية...

وهكذا، تستند نظرية القيمة حسب الدكتور حميد لحمداني إلى قيمة المنتوج أو نوع الخدمة في حد ذاهما، مع التعريف بمزايا البضاعة وخصائصها. وهنا، يكون الوسيط الفني والجمالي ثانويا أو عنصرا تزينيا مكملا. لأن البضاعة قادرة بمفردها أن تقنع المتلقي بمكوناهما الذاتية القائمة على الجودة[526]. أما النظرية السلوكية، فتربط الإشهار بالإشراط الفعلي القائم على ثلاثة عناصر، ألا وهي: الحافز، والاستجابة، والسلوك. ويعني هذا أن النظرية تدرس طرائق التحفيز والتطويع، وتعويد المتلقي على الاقتناء، والشراء، والاستجابة الفورية[527]. وهناك النظرية النفسية التي تهتم بإثارة المشاعر والغرائز الشعورية واللاشعورية، وذلك من أجل جذب المتلقي للتعود على سلوك الاستهلاك والاقتناء [528].

ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن النظرية الاجتماعية التي تقرن المنتوج بعادات المجتمع وأعرافه وتقاليده، فزيت الزيتون في الإشهار التلفزي المغربي مثلا مرتبط بالهوية والأصالة وعادات المجتمع المغربي وقيمه الموروثة[529]. في حين، ترتكز النظرية الاقتصادية على ترويج المنتوج أو السلعة أو تقديم الخدمات، وذلك على أساس تحقيق الربح، والدخول في التنافس المحموم، وتخفيض الأثمان، وتسهيل عملية الأداء، وتنشيط عملية الاقتراض.

---

[526] – د. حميد لحمداني: (مدخل لدراسة الإشهار)، **مجلة علامات**، مكناس، المغرب، العدد 95، السنة 9665م، ص:42 وما بعدها؛

[527] – د. حميد لحمداني: (مدخل لدراسة الإشهار)، **مجلة علامات**، ص:42 وما بعدها؛

[528] – د. حميد لحمداني: (مدخل لدراسة الإشهار)، **مجلة علامات**، ص:42 وما بعدها؛

[529] – د. حميد لحمداني: (مدخل لدراسة الإشهار)، **مجلة علامات**، ص:42 وما بعدها؛

علاوة على ذلك، يتم الحديث كذلك عن النظرية السيميوطيقية التي تعنى بالعلامات والأيقونات والرموز والمؤشرات البصرية واللغوية الموظفة في الصورة الإشهارية، والتي تستعمل من أجل إقناع المتلقي، والتأثير عليه ذهنيا ووجدانيا وحركيا. ومن جهة أخرى، يستعين الإشهار بلسانيات الخطاب تلفظا ودلالة وتداولا لتحقيق التواصل، وتحصيل المنافع.

بيد أنه يمكن الاستفادة من كل تلك النظريات المتعلقة بالإشهار، أو يمكن تغليب نظرية على أخرى، وذلك حسب السياق والمقصدية التداولية[530].

☐ دراســـــات حول الصورة الإشهارية:

من المعروف أن ثمة دراسات وأبحاثا متعددة في مجال الإشهار، والتي قد تناولته من زوايا متعددة، وتعاملت معه بنية ودلالة ووظيفة، وذلك انطلاقا من مقاربات مختلفة. فهناك من يصدر عن مقاربة اقتصادية، أو مقاربة مهنية، أو مقاربة قانونية، أو مقاربة اجتماعية، أو مقاربة إعلامية. بيد أن الأدب كان بعيدا جدا عن مجال الإشهار، إلى أن جاءت اللسانيات والسيميائيات لتهتم بالخطابات بصفة عامة، وتدرس الدوال اللغوية والبصرية بصفة خاصة. ثم، تعنى بتصنيف الأنواع والأجناس الكلامية والمرئية من جهة، ثم تنكب على مختلف العلامات الموجودة في مجتمعنا بالدرس والتحليل والتأويل من جهة أخرى.

هذا، ومن أهم الدارسين للصورة الإشهارية في الغرب على المستوى السيميائي، لابد من استحضار: رولان بارت R.Barthes الذي اهتم كثيرا بـــ" بلاغة الصورة الإشهارية"[531]، وارتأى أن دراسة الصورة تستوجب التركيز على دراسة الرسالة اللغوية، والصورة التقريرية، وبلاغة الصورة[532]. وقد خصص للإشهار دراسات قيمة كما في كتابه: " **عناصر السيميولوجيا"**[533]، وكتاب:" **المغامرة السيميولوجية"**[534]، ونستحضر كذلك جاك دورانJackues Durand، وجورج بينينو G.Peninou كما في كتابه:" **ذكاء الإشهار: دراسة سيميوطيقية"** سنة 9642م، وجوردان

---

[530] – د. حميد لحمداني: (مدخل لدراسة الإشهار)، **مجلة علامات**، ص:42 وما بعدها؛

[531] – انظر: رولان بارت: **المغامرة السيميولوجية**، ص:26 وما بعدها؛

[532] – قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2334م، ص:06؛

[533] – رولان بارت: **مبادئ في علم الأدلة**، ترجمة: محمد البكري، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9653م؛

[534] – انظر: رولان بارت: **المغامرة السيميولوجية**، ص:26 وما بعدها؛

Jourdan،ولابروز la Prose، وبرنار توسان Bernard Toussaint في كتابه:" **ماهي السيميولوجيا؟**"[535]، وكلود ليفي شتراوس Claude Léбi Strauss...

أما عن أهم الدارسين في العالم العربي، فلابد من ذكر: سعيد بنكراد[536]، وحميد لحمداني[537]، و عبد المجيد العابد[538]، ومحمد خلاف[539]، وعبد المجيد نوسي[540]، وجعفر عاقيل[541]، وقدور عبد الله ثاني[542]...

☐ مكونات الصورة الإشهارية:

من المعلوم أن الصورة الإشهارية خطاب استهوائي وإيحائي وإقناعي يتألف من ثلاثة خطابات أساسية: الخطاب اللغوي اللساني، والخطاب البصري الأيقوني، والخطاب الموسيقي الإيقاعي. ويتضمن أيضا ثنائية: الدال والمدلول، ويتكون كذلك من ثلاثة عناصر تواصلية: العنصر الأول وهو المرسل (الدولة، والأفراد المنتجون، والشركات والمقاولات الإنتاجية، والمؤسسات المروجة اقتصاديا وخدماتيا...)، والعنصر الثاني هو الرسالة الإشهارية، والتي تتكون بدورها من الدال والمدلول، والعنصر الثالث هو المتلقي، والذي يتمثل في الجمهور.

زيادة على ذلك، تتضمن الرسالة الإشهارية ثنائية التعيين والتضمين، أو ثنائية التقرير والإيحاء. أي إن هناك رسالتين متداخلتين ومتقاطعتين: رسالة تقريرية حرفية إخبارية في مقابل رسالة تضمينية وإيحائية.

---

[535] – برنار توسان: **ماهي السيميولوجيا؟**، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2333م، ص:31؛

[536] – سعيد بنكراد وآخرون: **استراتيجيات التواصل الإشهاري**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2393م؛

[537] – د. حميد لحمداني: (مدخل لدراسة الإشهار)، **مجلة علامات**، المغرب، العدد: 95، 9665م، ص:42 وما بعدها؛

[538] – عبد المجيد العابد: **مباحث في السيميائيات**، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2335م، ص:14-23؛

[539] – محمد خلاف: (الخطاب الإقناعي: الإشهار نموذجا)، **مجلة دراسات أدبية ولسانية**، عدد خاص بتحليل الخطاب، المغرب،العدد:2، السنة9653م، ص:02-12؛

[540] – د. عبد المجيد نوسي:(الإقناع في الصورة الإشهارية)، **مجلة المناهل**، المغرب، العدد:32-30، ماي 2339م؛

[541] – جعفر عاقيل: (غواية الفوتوغرافيا الإشهارية)، **مجلة علامات**، المغرب، العدد: 00، السنة 2393م، صص:932-936؛

[542] – قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2334م؛

ويعني هذا أن هناك رسالة مدركة سطحيا ورسالة مقصدية مبطنة. وإذا أخذنا على سبيل المثال:"**جبنة البقرة الضاحكة**" (**La vache qui rit**)، فإنها تحتوي على مدلولين أو رسالتين: الرسالة الأولى سطحية إخبارية تقريرية تعتمد على الاستعارة والتشخيص البلاغي، وتبين لنا بأن الجبنة الحيوانية تغذية صحية متكاملة. بيد أن الرسالة الثانية تحمل مدلولا ثاويا وعميقا، وتؤشر على مقصدية إيحائية تتمثل في جودة المنتوج المعلن عنه، وأنه من الأفضل شراؤه، واقتناؤه، واستهلاكه. أي تقول لنا الرسالة الإشهارية الإيحائية: " **أيها المستهلكون جميعا: اشتروا البضاعة، فإنها رائعة وجيدة**".

وهكذا، نجد أن الصورة الإشهارية تستعين بسمات وصيغ أسلوبية عديدة ومتنوعة كالتشبيه، والاستعارة، والتشخيص، والأيقون، والمجاز، والكناية،والرمز، والأسطورة، والسجع، والتورية، والجناس، والطباق، والمقابلة، والتكرار، والتوازي، بالإضافة إلى تقطيع الجمل نبرا وتصويتا وإيقاعا وتنغيما ولحنا... كما يظهر لنا أن الرسالة الأولى في الصورة الإشهارية بكاملها:" تكون دال الرسالة الثانية. لذلك، يقال: إن الرسالة الثانية توحي بالأولى. نكون، في هذه الحالة، إذاً، بصدد بنية رسائل: إن الرسالة الأولى، والمكونة من اجتماع دوال ومدلولات، تغدو مجرد دال للرسالة الثانية، وفق عملية تقليص؛ بما أن عنصرا واحدا من الرسالة الثانية (دالها) يسع الرسالة الأولى بكاملها."[543]

هذا، وإذا كانت رسالة الإشهار الأولى صريحة، فإن رسالته الثانية إيحائية. ومن ثم، تتسم الصورة الإشهارية بعدة سمات ومكونات كالنفعية، والمجانية، والحدة الإلزامية، والتأرجح بين التصريح والإيحاء، وتشغيل بلاغة اللسان والصورة، والتركيز على المقصدية الإقناعية والتأثيرية، علاوة على خاصية الدعاية والإعلان، وخاصية التحفيز، والتشديد المضاعف على الرسالة... وكل هذا من أجل تحقيق تواصل بين القارئ والموضوعات البشرية الكبرى، بغية تحقيق المتعة واللذة، وبناء عوالم حلمية ممكنة على أساس التحفيز والتملك والاقتناء والاستهلاك.[544]

وبالتالي، لا يمكن للصورة الإشهارية أن تحقق النجاح إلا بتجويد الصورة، والتوفيق بين الدلالة التقريرية التصريحية والدلالة المقصدية الإيحائية. وفي هذا الصدد، يقول رولان بارت:" إن الرسالة التقريرية... هي التي تتحمل، إذا جاز لي القول، المسؤولية الإنسانية عن الإشهار: إن كانت جيدة نجح الإشهار، وإن كانت رديئة فشل. ولكن ما معنى أن تكون رسالة إشهارية ما جيدة أو رديئة؟ إن القول بفعالية شعار ما، ليس معناه تقديم جواب، لأن سبل هذه الفعالية تبقى غير أكيدة: يمكن لشعار ما أن يغري دون أن يقنع، لكن يمكنه، مع ذلك، أن يدفع إلى الشراء عن طريق هذا الإغراء وحده. ويمكننا القول، مستندين

---

[543] - انظر: رولان بارت: **المغامرة السيميولوجية**، ص:03 ؛

[544] - رولان بارت: **المغامرة السيميولوجية**، ص:00 ؛

إلى الصعيد اللغوي للرسالة، إن الرسالة الإشهارية الجيدة هي تلك التي توجز في ذاتها بلاغة غنية جيدة، وتطرق بدقة، وبكلمة واحدة في الغالب، الموضوعات الحلمية الكبرى للبشرية، محدثة ذلك التوسيع الكبير للصور الذي يميز الشعر نفسه. وبعبارة أخرى، تكون معايير اللغة الإشهارية هي نفس معايير الشعر: صور بلاغية، واستعارات، وتلاعب بالكلمات. كل هذه الأدلة المذكورة، وهي أدلة مضاعفة، توسع من مجال اللغة ليشمل مدلولات مستترة، بل إنها لتمنح، بذلك الإنسان الذي يتلقاها، القدرة على خوض تجربة كلية. وبكلمة واحدة، بقدر ما تكون العبارة الإشهارية مزدوجة بقدر ما تكون متعددة، فإنها تنجز وظيفتها بصورة أفضل كرسالة إيحائية."[545]

هذه هي أهم المكونات الأساسية التي تنبني عليها الصورة الإشهارية سيميائيا، فضلا عن مكونات تداولية كالمرسل، والرسالة، والمتلقي،والقناة، واللغة، والمرجع، والأيقون. ولكل عنصر وظيفة معينة كالوظيفة التعبيرية، والوظيفة الجمالية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الحفاظية، والوظيفة الوصفية، والوظيفة المرجعية، والوظيفة الأيقونية.

☐ تمظهرات الصورة الإشهارية:

تتمظهـــــــــر الصورة الإشهارية في كثير من المجالات والميادين، ومن بين تلك المجالات، نذكر: الصحافة، وخاصة الجرائد والمجلات والمطويات، والتي تستعين بالصورة الإشهارية بغية التأثير على المتلقي وإقناعه، وذلك أيضا من أجل تسديد نفقات النشر والطبع والتوزيع، ودفع أجور موظفيها. دون أن ننسى الوسائل السمعية البصرية من إذاعة، وشاشة صغرى وكبرى، وقنوات فضائية متنوعة، علاوة على اللوحات الإشهارية الملصقة على الجدران وأعمدة الطرق سواء أكانت تلك اللوحات الإعلانية ثابتة أم متحركة إلكترونيا. كما استخدم الإشهار فنيا وجماليا في مجال المسرح، ولاسيما في المسرح التسجيلي أو الوثائقي أو السياسي، وذلك مع المخرجين الألمان كبيسكاتور وبيتر فايس وبرتولد بريخت، حيث استعملوا اللافتات الإعلامية، والشعارات الثورية المعادية للرأسمالية والأنظمة المطلقة الفاشية، مع الاستعانة بالملصقات الإشهارية الدعائية ذات الطابع الاشتراكي، وذلك لتحريض الراصدين على الثورة والتغيير، وتوعيتهم بقضية العرض المسرحي، وذلك عن طريق استخدام العقل والمنطق والحوار والنقد.

---

[545] – رولان بارت: **المغامرة السيميولوجية**، ص:00-01 ؛

□ الصورة الإشهارية صورة إيحائية خادعة:

ما يلاحظ على الصورة الإشهارية بالخصوص أنها صورة سيميائية خادعة، وعلامة لسانية مضللة للمتلقي، وذلك من خلال تشغيل خطاب التضمين والإيحاء، وتجاوز التعيين، والارتكان إلى ثنائية الحافز والاستجابة، والخضوع للمتطلبات الإيديولوجية وشروط البرجماتية الاقتصادية. وهذا ما يستوجب من المتقبل أن يكون واعيا ومتنورا قادرا على النقد، وممارسة السؤال، وقراءة الرسائل الثاوية والعميقة، وتفكيك لغة الصورة جيدا، وتشريحها سطحا وعمقا. كما أن الصورة الإشهارية تحمل بطبيعة الحال نوايا المرسل، وتقدم رؤيته للعالم، وتعمل جاهدة للتأثير على القارئ، وإقناعه، واستهوائه. وقد صدق روبير كيران Robert Guerin حينما قال:" إن الهواء الذي نستنشقه مكون من الأكسجين والنتروجين والإشهار".[546]

هذا، وتساهم الصورة الإشهارية أيضا بكل دوالها ومدلولاتها الإيحائية في استلاب الإنسان المتلقي، وتحويله إلى آلة استهلاكية مستقبلة ليس إلا.

□ كيـــــف نقارب الصورة الإشهارية؟

من المعروف أنه عند دراسة الصورة الإشهارية لابد من التركيز على العلامات البصرية التشكيلية، والعلامات الأيقونية، والعلامات اللسانية، بالإضافة إلى الانتباه لثنائية التعيين والتضمين، وثنائية الاستبدال والتأليف، وثنائية الدال والمدلول، وثنائية التزامن والتعاقب(يوظف إشهار " **زيت الزيتون**" بالمغرب في تطوره التعاقبي والتزامني، وذلك لتأكيد جدلية الأصالة والمعاصرة)، والبحث في معمار الصورة الإشهارية (الاستهلال، والعرض، والخرجة)، ورصد وظائف هذه الصورة (الوظيفة الجمالية، والوظيفة التوجيهية، والوظيفة التمثيلية، والوظيفة الدلالية، والوظيفة الإعلامية، والوظيفة الإخبارية، والوظيفة الإيديولوجية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الاقتصادية، والوظيفة التربوية التعليمية، والوظيفة السياسية...)

هذا، وتستعمل الصورة الإشهارية مجموعة من الآليات البلاغية والبصرية، وذلك قصد التأثير، والإمتاع، والإقناع، وتمويه المتلقي كالتكرار، والتشبيه، والكناية، والمجاز المرسل، والاستبدال، والتقابل، والتضاد،

---

[546] - فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2393م، ص:991؛

والجناس، والاستعارة، والمبالغة، والمفارقة، والسخرية، والحذف، والإضمار، والإيجاز، والتوكيد، والالتفات، والتورية، والتعليق، والتكتم، والقلب، والتماثل، والتشكيل البصري...

هذا، وحينما نريد تحليل الصورة الإشهارية، فلابد من وصف الرسالة على مستوى الإطار والمنظور والعتبات، ومقاربتها إيكونولوجيا Iconologie، ودراستها سيميولوجيا تحليلا وتأويلا، والتركيز على العلامات التشكيلية البصرية، واستقراء العلامات اللغوية، واستكناه العلامات الأيقونية، دون نسيان البحث في المقاصد المباشرة وغير المباشرة، وتشغيل آليات التأويل(استدعاء المؤول الدينامي)، وذلك بتتبع عمليات السيميوزيس (التدلال)، والانتقال من التعيين إلى التضمين، و الانتقال كذلك من القيم الأكسيولوجية المجردة المحايدة إلى القيم الإيديولوجية بالمفهوم السيميائي.

وهكذا، تستوجب المقاربة السيميوطيقية التعامل مع الصورة الإشهارية، وذلك من خلال التركيز على مستويات معينة كالمستوى اللساني، والذي يتمثل في دراسة مجموعة من البنيات: البنية الصوتية والإيقاعية، و البنية الصرفية والتركيبية، والبنية البلاغية. وبعد ذلك، الانتقال إلى المستوى السيميائي، والذي يتمثل في دراسة العلامات البصرية والأيقونية، والانتهاء بالمستوى التداولي الذي يهتم بدراسة المقاصد المباشرة وغير المباشرة للرسالة الإشهارية.

وهكذا، نصل إلى أن الصورة الإشهارية ستبقى وسيلة أساسية لتعضيد ثقافة الاستهلاك، ولاسيما في المجتمعات الرأسمالية القائمة على الإنتاج، والتسويق، والتوزيع، والتنافس، والاحتكار، وتحصيل الأرباح، ولو كان ذلك على حساب القيم والأخلاق. ومن هنا، نستحضر قولة برنار توسان Bernard Toussaint التي تدافع عن الإشهار، وذلك باعتباره مسلكا ضروريا في حضارتنا القائمة على اقتناء الأشياء، وتوظيف البصري:" الإشهار بالرغم من مناهضيه باسم إيديولوجيا شبه يسارية أو نظرة قيمية لأشكال التعبير، سوف يصبح الوسيلة الكبرى للتعبير الأيقوني والسمعي- البصري في عصرنا هذا، ومجال استثمار كبير يضاهي الاستثمارات الخاصة بكاتدرائيات العصر الوسيط. كما هو شأن الجمعيات الصناعية في العصر الوسيط، ويملك الإشهار أساطيره وخرافاته، وجماعاته التلقينية، ورسومه الأيقونية"[547].

ولكن هل يمكن الحديث بكل صراحة عن صورة إشهارية وإعلانية حقيقية، وذلك بدون الحديث عن المصداقية، والمسؤولية، والالتزام، وتمثل القيم والأخلاق في تقديم الصور الإشهارية، وعرضها سمعيا وبصريا؟ وبتعبير آخر، إلى أي مدى ستظل الصورة الإشهارية صورة خادعة ومضللة وواهمة بواسطة الإيهام وبلاغة المجاز والمبالغة والإنشاء الاستلزامي؟ وإلى أي حد ستبقى هذه الصورة، وهي تستعين

---

[547] - برنار توسان: **ماهي السيميولوجيا؟**، ص:31؛





بمجموعة من النظريات المعرفية والمنهجية، ولاسيما اللسانية والسيميوطيقية منها، حبيسة التنافس المحموم، والاستغلال غير الشرعي للمتلقي الساذج أو البسيط أوالمستلب؟!!!





الفصل الثاني و العشرون

سيميائية التشاكل في المسرحية الأمازيغية:" ثوافيت"



عرضت جمعية أجاج للإبداع المسرحي بالمركب الثقافي بمدينة الناظور يوم السبت 36 أكتوبر 2393م مسرحية:"**ثوافيت/البحث**" بأمازيغية الريف، والمسرحية كما هو معلوم من تأليف عبد القادر أصبان، وإخراج: عبد الواحد زوكي، وتشخيص: محمد الأمين المدرسي، وعبد الواحد زوكي، وكريمة لكبير. أما الإنارة فكانت من تنفيذ جواد بوشرطة، في حين كانت الموسيقى من تنفيذ نجيم بله، بينما السينوغرافيا تعود إلى عبد الواحد زوكي.

وبما أن الظواهر العالمية والأنشطة الإنسانية والبشرية تتحكم فيها بنية التشاكل بشكل من الأشكال، فإن الإبداع الأدبي والفني يخضع بدوره لهذه البنية سطحا وعمقا. لذا، حاولنا أن نطبق سيميائية التشاكل على جنس المسرح، وبشكل خاص على المسرح الأمازيغي بمنطقة الريف التي توجد في الشمال الشرقي من المغرب.

إذاً، فماهي مظاهر سيميائية التشاكل الدلالي والتعبيري والتداولي في هذه المسرحية؟ هذا هو السؤال المحوري الذي سنركز عليه في ورقتنا هاته.

أ- القسم الأول: الجانب النظري:

☐ مفهوم التشاكل:

من المعروف أن مصطلح التشاكل (**Isotopie**) مصطلح فيزيائي وكيميائي يدل على الوحدة والموحد و التوازي والتجانس والتناظر والتشابه والتماثل، كما يدل على تساوي الخصائص في جميع الجهات، ويعني أيضا الانتماء إلى حقل أو مجال أو مكان معين. وتشتق كلمة التشاكل ISOTOPIE اليونانية من ISO بمعنى متشابه ومتماثل، وكلمة TOPOS بمعنى المكان. ومن ثم، فالإيزوتوبيا Isotopie بمعنى نفس الموقع والمكان والمجال.

هذا، وقد نقل كريماصA.J.Greimas هذا المصطلح من حقل الفيزياء والكيمياء، فاستثمره في سيميوطيقا السرد، وذلك باعتباره من أهم المفاهيم المركزية لتحليل الخطاب، وبناء المعنى، وتحقيق الاتساق والانسجام، واستكناه الدلالة تجريدا وتقعيدا.

ومن جهة أخرى، فقد يكون التشاكل على مستوى الجملة، كما يكون على مستوى الخطاب، ويكون أيضا على مستوى المضمون والدلالة، كما يكون على مستوى الشكل التعبيري، ويتحقق كذلك على المستوى التداولي والمقاصدي.

□ نظريات التشاكل في الحقل السيميائي:

ثمة مجموعة من النظريات والتعاريف والتصورات المتعلقة بالتشاكل السيميائي، وسوف نتتبعها واحدة تلو الأخرى لمعرفة مفاهيمها النظرية ومصطلحاتها الإجرائية:

9- تصـــــور كريماص:

يعتبر كريماص Greimas أول من أدرج مفهوم التشاكل ضمن التحليل السيميوطيقي للسرد، بعد أن أخذه من حقل الفيزياء والكيمياء، وذلك في سنوات الستين من القرن العشرين(9633م)، أثناء تأليفه لكتابه التنظيري القيم:" **علم الدلالة البنيوي/ la sémantique structurale**"[548]. وبعـد ذلك، أصبح هذا المفهوم الإجرائي مرتكزا منهجيا جوهريا في الكتابات السيميوطيقية النظرية والتطبيقية. بيد أن كريماص حصر هذا المفهوم على المحتوى الدلالي السردي فقط، دون أن يلتفت إلى التشاكل على مستوى الشكل أو الصياغة التعبيرية كما يرد ذلك في النصوص الشعرية. وسينتبه إلى ذلك فيمـا بعـد فرانسوا راستيي François Rastier. ومن ثم، سيصبح الحديث عن تشاكل الدلالـة، وتشـاكل الشكل والصياغة.

هذا، ويعرف كريماص التشاكل بكونه:" مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي المقومات) التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إبهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة."[549]

ويعني هذا التعريف أن التشاكل يكون في الجملة، كما يكون في الخطاب. وبالتالي، فالتشاكل يتم عـن طريق تراكم المقومات المعجمية والمقومات السياقية. ومن ثم، يحقق هذا التشاكل انسـجام الحكايـة، وسهولة مقروئيتها، مادام التشاكل عنصرا أساسيا في إزالة الغموض والإبهام والالتباس أثناء عملية التقبل و التلقي. ويقصي هذا التعريف الجانب الشكلي من الخطاب، ويركز على المضمون فقط. بينما التشاكل حاضر بكثرة على مستوى الصياغة والمقصدية كما في مجال الشعر.

---

[548] - Greimas**: La sémantique structurale**, Paris, Larousse, 1966;
[549] - Greimas**: La sémantique structurale**, Paris, Larousse, 1966;

ويعرف كريماص التشاكل كذلك بأنه:" هو استمرارية قاعدة سلمية للمقومات السياقية الـتي تمكـن، نتيجة انفتاح المركبات الاستبدالية التي هي المقولات السياقية، من تحقيق تغيرات وحدات التمظهر، وهي تغيرات، عوض أن تهدم التشاكل، لا تعمل إلا على تأكيده".[550]

والغرض من دراسة التشاكل عند كريماص هو البحث عن الانسجام الخطابي، و التأكد مـن صـحة المقروئية، وخلق وحدة النص، إذ يقول كريماص:" كيف يمكن أن نفسر بأن مجموعـة سـلمية مـن الدلالات تنتج إرسالية متشاكلة؟ لأن هناك شيئا أكيدا: سواء بدأنا بتحليل الخطاب مـن فـوق، أي بالانطلاق من وحدة معجمية، تتحدد بصفتها وحدة معنى، أو قمنا بتحليل الوحدات الدنيا المكونة، فإن مسالة وحدة الإرسالية التي تفهم بصفتها كلا دالا، تعد أمرا مطروحا بالضرورة."[551]

ويعني هذا أن كريماص يبحث عن قراءة منسجمة للحكايات المسرودة:" يمكن بواسطة مفهوم التشاكل أن نبرز كيف أن كل النصوص تتحدد على مستويات دلالية منسجمة، وكيف أن المدلول العام لمجموعة دالة، عوض أن يلتمس بشكل قبلي، يمكن أن يؤول بمثابة واقع بنيوي للتمظهر اللغوي."[552]

لكن كريماص سيوسع مفهوم التشاكل الذي أسسه سنة 9633 بمفهوم آخر ضـمنه في كتابـه:" **في المعنى/ Du sens**" سنة 9643م توضيحا وتدقيقا، وسيتم توسيعه أيضا من قبل فرانسـوا راسـتيي François Rastier، وميشيل أريفـي MICHEL ARRIBÉ[553]، وكـاترين كيربـرا أوريكشيوني Catherine Kerbrat- Orrecchioni[554]... ليشمل عنـد هـؤلاء الشـكل والدلالة والمقصدية على حد سواء.

2- تصور فرانسوا راستيي:

يعد فرانسوا راستيي François Rastier من أهم السيميائيين الغربيين الـذين وسـعوا مفهـوم التشاكل ليشمل الدلالة والشكل على حد سواء، وذلك في مقاله القـيم:" **منظومـة التشـاكلات/**

[550] - Greimas: **La sémantique structurale**, p:96;

[551] – Greimas: **La sémantique structurale**, ,P:69;

[552] - Greimas: **La sémantique structurale**, p:53;

[553] - Arriбé (Michel): (Pour une théorie des tedtes polyisotopiĸues), in: **Langages**, sept. 1973, n°31, pp. 53-63

[554] - Kerbrat-Orecchioni (Catherine): (Problématiĸue de l'**isotopie**), in: **Linguistique et sémiologie**, 1976, 1, p. 11-34

systématique des isotopies" سنة 9642م.[555] ويعني هذا أن هناك تشاكلا صوتيا وصرفيا وإيقاعيا ونبريا وتركيبيا ومنطقيا ومعنويا...

ويعرف فرانسوا راستيي التشاكل بأنه:" كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت".[556] ويعني هذا أن التشاكل عند فرانسوا راستيي يتخذ بعدا دلاليا وشكليا، وذلك من خلال التركيز على الوحدات اللغوية والشكلية. كما يتضمن هذا التعريف التشاكل والتباين." فالتشاكل والتباين – يقول الدكتور محمد مفتاح- لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. وأنه هو الذي يحصل به الفهم الموحد والموحد للنص المقروء، وهو الضامن لانسجام أجزائه وارتباط أقواله، وأنه هو الذي يبعد الغموض والإبهام اللذين يكونان في بعض النصوص التي تحتمل قراءات متعددة، فإن بينهما أنواعا من الخلاف أتى بها الذين درسوا الخطاب الشعري على ضوء مفهوم التشاكل. وعلى هذا، فإن ميدان اختيارهم هو الذي نبههم إلى تشاكلات ليست موجودة في الكتابة الأسطورية وغيرها، فالشعر تعبير ومضمون، ولربما كان التعبير فيه أهم من المضمون، وخصوصا العنصر الصوتي والتعادلات والتوازنات التركيبية منه. فتعريف راستيي الموسع الذي رأيناه صاغه حينما درس قصيدة شعرية، ثم سارت على خطاه جماعة مو."[557]

ويرتبط التشاكل عند فرانسوا راستيي بالاتساق والانسجام، وطريقة قراءة النص:" إن المشروع العلمي الذي يقدمه هذا النص قد ولد من قلب هذه الأسئلة البسيطة: ماذا نفعل حين نقرأ نصا، ومن أين ينبع الشعور بوحدة النص ؟".[558]

وهكذا، نجد أن فرانسوا راستيي قد درس التشاكل من وجهة دلالية وشكلية مادام قد تعامل مع الشعر على سبيل الخصوص، في حين قد درسه كريماص من وجهة دلالية ومعجمية، وذلك في مجال السرد والحكاية.

[555] - François Rastier: (systématikue des isotopies), in:**Essais de Sémiotique poétique**, Larousse, Paris, 1972.PP:80-106;

[556] - François Rastier: (systématikue des isotopies), in:**Essais de Sémiotique poétique**,PP:82;

[557] – د. محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الدار البيضاء، المغرب/دار التنوير، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9652م، ص:29؛

[558] - François Rastier: **Sémantique interprétative**, PUF, 1987, P:9;

8- تصور جوزيف كورتيس:

يعرف جوزيف كورتيس Josef Courtès التشاكل بقوله:" تحدد السمات السياقية أو الكلاسيمات في نص ما التشاكل أو التشاكلات التي تضمن انسجامه، فيقال بأن مقطعا خطابيا ما متشاكل إذا كان له كلاسيم أو عدة كلاسيمات متكررة، فالمركب الذي يجمع على الأقل صورتين سيميتين يمكـــن أن يعتبر سياقا أدنى يسمح بإقامة تشاكل. إن المفهوم الأساسي للتشاكل يجب أن يفهم كمجموعة متكررة من المقولات الدلالية(كلاسيمية) تجعل قراءة موحدة للحكاية ممكنة، مثلما تنتج عن قــراءات جزئيـــة للملفوظات وعن حل ملابساتها، موجهة بالبحث عن قراءة واحدة، بهذا المعنى نستطيع بسهولة، بفضل مفهوم التشاكل، أن نبين كيف أن نصوصا كاملة تقع في مستويات دلالية متجانســـة. أي: كيـــف أن مدلولا كليا لمجموع دال عوض أن يصادر عليه مسبقا، يمكن أن يفسر كحقيقة بنيوية للتمظهر اللساني.
يمكن أن يتحدد التشاكل كاستمرارية لقاعدة كلاسمية متراتبة، تسمح بتغييرات لوحدات التمظهر بفضل انفتاح الإبدالات التي هي المقولات الكلاسيمية، والتي بدل أن تهدم التشاكل، لا تقوم إلا بعكس ذلك، أي بتأكيده."[559]

إذاً، يساهم التشاكل السردي حسب جوزيف كورتيس في إزالة الغموض والإبهام والالتباس الذي يمكن أن يقع فيه ملفوظ ما، وذلك عن طريق استخلاص الثوابت الدلالية المشتركة للصور المتعاقبـــة داخـــل الخطاب، كما يساهم في تحقيق الملاءمة والاتساق والانسجام الدلالي. ولا يخرج جوزيف كـــورتيس في تعريفه عن تصورات كريماص، وذلك باعتبار أن التشاكل هو تكرار لوحدات دلالية عبر مسارات النص الحكائية أو السردية.

1- تصور جماعة مـــــــو:

اهتمت جماعة مو Groupe M على غرار التيار السيميوطيقي بالتشاكل، ولكن درسته من وجهـــة منطقية تركيبية، وذلك في كتاب:"**بلاغـــة الشـــعر/La rhétorique de la poésie**"[560].
وتعرف الجماعة التشاكل بقولها:" تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها(ظاهرة أو غير ظاهرة)، صوتية أو

---

[559] - جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة: د. جمال حضري،مطبعة الجسور بوجدة، الطبعة الأولى سنة 2334م، ص:32-33؛

[560] - Groupe M: **La rhétorique de la poésie**, PUF, Paris, 1799;

كتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية) على مدى امتداد قول".[561] ويعني هذا أن جماعة مو توسع من مفهوم التشاكل ليتعدى الدلالة إلى الوحدات اللغوية الصوتية والصرفية والبلاغية والتركيبية والمنطقية، سواء أكانت تلك الوحدات المكررة تقع على مستوى السطح أم على مستوى العمق من النص. وينطبق هذا التعريف على سائر الخطابات بما فيها الخطابات العلمية والأدبية والفنية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية... وإذا كان التشاكل عند كريماص ذا طابع دلالي خاص بالحكاية، فإن فرانسوا راستيي اعتبره تشاكلا شكليا ولغويا، بينما تعتبره جماعة "مو" تشاكلا تركيبيا ومنطقيا.

فإذا أخذنا على سبيل المثال:" **الليل هو النهار**"، فهنا تشاكل عند كريماص، مادام هناك جامع مشترك بين الليل والنهار يتمثل في عنصر الزمان، في حين لا يوجد تشاكل في ذلك عند جماعة مو لوجود تناقض تركيبي منطقي.

أما في عبارة:" **الماء يجري**"، فيوجد تشاكل ملحوظ لوجود الميوعة كعنصر مشترك بين الماء ويجري. أما عبارة:" **الماء يشرب**"، فلا وجود للتشاكل لوجود تناقض تركيبي منطقي بين اللاحي(الماء) والحي(يشرب). ولا يوجد التشاكل إطلاقا عند جماعة مو في عبارة:" **الثلج أسود**" لوجود التناقض والمفارقة المنطقية التركيبية. أي: يوجد ما يسمى باللاتشاكل(ALLOTOPIE).

وعليه، فجماعة " مو" حددت شرطين ضروريين للتشاكل، وهما:

9- التراكم المعنوي لرفع إبهام القول، وإزالة غموضه.

2- صحة القواعد التركيبية والمنطقية بما فيها من مساواة وحمل.

ومن ثم، أتت جماعة مو بتعريف آخر للتشاكل، منطوقه هو:"خاصة مجموعات محددة من وحدات الدلالة المؤلفة من تكرار لمقومات متماثلة، ومن غياب مقومات مبعدة في موقع تركيبي تحديدي."[562]

وهكذا، فلقد تعاملت جماعة مو مع الشعر من وجهة سيميائية، وذلك عبر استقراء مفهوم التشاكل الشكلي بمراعاة قواعد التركيب والمنطق، أي: مراعاة ثنائية الصدق والكذب.

---

561 -Groupe M: **La rhétorique de la poésie** , p:35;

562 - Groupe M: **La rhétorique de la poésie**, PUF, Paris, 1799, p:41;



5- تصور جماعة أنتروفيرن:

ترى جماعة أنتروفيرن Groupe D'Entreбernes بأن التشاكل:" يحقق وحدة الرسالة أو الخطاب. ويتحدد أيضا بأنه المستوى المشترك الذي يمكن أن يحقق انسجام المعطى. ويحيل المستوى المشترك على وجود بعض السمات الصغرى الدائمة والثابتة".[563]

وترى جماعة أنتروفيرن بأن التشاكل يتحقق على مستوى الجملة من خلال توارد السميمات(sémèmes)والكلاسيمات (classèmes) التي تضفي على الجملة نوعا من الاتساق والانسجام. ويتحقق التشاكل أيضا على مستوى النص والخطاب، وذلك ضمن المستوى الخطابي عبر المسارات التصويرية parcours figuratifs. وتساهم العلاقات الموجودة بين هذه المسارات التصويرية في إيجاد مجموعة من السمات والمقومات المشتركة الثابتة التي تتحدد على طول الخطاب، محدثة تشاكلا واحدا أو عدة تشاكلات، والتي تضفي على النص انسجاما للصور البارزة والمؤطرة للخطاب[564].

ومن المعروف أن ظاهرة الثبات والدوام والاستمرارية أو تكرار نفس العناصر الصغرى المشتركة تسمى بالتواتر أو التردد أو الإسهاب أو الإطناب أو التوسيع أو التمطيط (Redondance).

ومن ثم، يمكن حسب جماعة أنتروفيرن الحديث عن نوعين من التشاكل: التشاكل الدلالي(Isotopie sémantiкue) والتشاكل السيميولوجي(isotopie sémiologiкue)، فالتشاكل الدلالي يتحدد بتواتر المقولات التصنيفية الكليسيماتيكية، ويحقق الاتساق والانسجام داخل الخطاب المعروض، ويزيل كل غموض والتباس.

فإذا أخذنا على سبيل المثال الجملتين التاليتين:

9- نسمع دوي الرعد في الجبل.

2- نسمع دوي الرعد بين الناس.

نلاحظ في الجملة الأولى مقولة دلالية تصنيفية تتمثل في /الطبيعي/ في مقابل مقولة دلالية مقابلة في الجملة الثانية/إنساني/. وهذا التعارض بين المقولتين التصنيفيتين الدلاليتين يساهم في تحقيق الانسجام بين الجملتين، ويزيل كل إبهام وغموض والتباس على مستوى التقبل والمقروئية.

563- Groupe D’Entreбernes: **Analyse sémiotique des textes** , p: 920;

564 -Groupe D’Entreбernes: **Analyse sémiotique des textes**, p: 920;

وإذا أخذنا كلمة أو صورة " **الكتر**" في علاقتها بصورة " **البطل**" داخل متن سردي ما، فنجد أن هذه الصورة المعجمية تتكون من مجموعة من السمات النووية على الشكل التالي:

/ مجموع/ + /ثمين/ + /الكم/.

هذا، وتشكل صورة الكتر وصورة البطل داخل مسار تصويري روائي أو حكائي التصنيفات الكليسماتيكية التالية: /الشيء/ أو/إنساني/. ومن ثم ستأخذ كلمة " الكتر" بمدلول " الشيء" عبر المسارات التصويرية داخل النص المعطى السمة المشتركة التي تتمثل في/ الاقتصادي/. في حين، تتخذ كلمة الكتر بمدلول"الإنسان" المقوم الدلالي/ الفاعلية/.

أما التشاكل السيميولوجي في الخطاب أو الجملة، فيتحقق عبر تواتر أو تردد المقولات النووية، أي ما يسمى أيضا بالسمات النووية(sèmes nucléaires). فالصور تحمل في طياتها نواة دلالية تتكون من بعض السمات النووية، والتي تساهم في تقريب الصور من بعضها البعض، وتحقق لعبة الكلمات والاستعارات.

فصورة" الكتر" مثلا يمكن أن تحقق ظاهرة التشاكل السيميولوجي، فكلمة /ثمين/ هي سمة نووية، ويمكن استحضار سمات أخرى مثل:/قطعة من الذهب/.

ويمكن توضيح كل هذا على النحو التالي:

★ الصورة(figure): الكتر

★ النواة السيمية(noyau sémikue): /مجموع/ + /ثمين/ + /الكم/

★التشاكلات السيميولوجية:

/ اقتصادي/

الصور الممكنة بواسطة السمات النووية مثل:

/ثمين/+/مجموع/+/ صرفي/+ / نقدي/+ إلخ...

/ فعالية/

صور ممكنة بواسطة السمات النووية مثل:

/ثمين/+/ علائقي/+/ الرغبة/+ إلخ...

★التشاكل الدلالي:

/الشيئي/ عكس /الإنساني/

يساهم الاختيار بين هذين الكلاسيمين في تحقيق هذه التشاكلات السيميولوجية المتنوعة:

/الشيء/←/اقتصادي/

/ مغامرة/ أو/ اكتشاف/

/ إنساني/←/فعالية/

/ثقافي/ أو /فني/.[565]

ويتسم بحث جماعة أنتروفيرن في مجال التشاكل ببعده البيداغوجي والديداكتيكي القائم علـــى شـــرح النظرية الكريماصية، ودعمها بالأدلة التوضيحية التطبيقية.

3- تصـــــور محمد مفتاح:

يقدم الباحث المغربي الدكتور محمد مفتاح في كتابه:" **تحليل الخطاب الشـــعري**" (9652م) تصـــورا موسعا جديدا للتشاكل يشمل الجوانب المعنوية والشكلية والمنطقية والتداولية. ويعرفه بكونه:" تنميـــة لنواة معنوية سلبيا وإيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة".[566]

ويعني هذا التعريف أن التشاكل بمثابة تمطيط وتوسيع وتكرار لنواة دلالية معينة أو تكرار لمقومات دلالية وسيميائية، قد تكون فكرة أو عنوانا أو مقوما أو بؤرة أو جملة محورية أو مستنسخا تناصيا. وتتسم هذه النواة بالتراكم داخل النص ترددا وتواترا. بيد أن هذا التراكم قد يكون اختياريا خاضعا لحرية المبدع أو قسريا إجباريا تفرضه ضرورات اللغة وإمكانياتها المحدودة. ومن ثم، يشمل التشاكل البنيـــة والدلالـــة والوظيفة. أي: يمكن الحديث عن التشاكل الصوتي والصرفي والإيقاعي والتركيبي والبلاغي، كما يمكن الحديث عن التشاكل الدلالي والتداولي المتعلق بالمقصدية. والغرض من التشاكل هو تحقيق الانســـجام والاتساق والمقروئية.

بيد أنه قد يصبح التشاكل لا تشاكلا ALLOTOPIE، وخاصة في الاستعارات الشعرية الكثيفـــة والمتنوعة كما في الشعر المستقبلي والرمزي والسريالي، أو النصوص اللاعقلانية ونصوص مابعد الحداثة.

ويرى محمد مفتاح أن مفهوم التشاكل:" استعير من الميدان العلمي إلى ميدان تحليل الخطاب لضبط اطراد المعنى بعد تفكيكه خدمة للترجمة الآلية. وقد عمم – فيما بعد- ليشمل الشكل أيضا. إن هذا المفهـــوم بحسب ما استقر عليه هو أكثر فعالية في تحليل الخطاب، وقدرة إجرائية من مفاهيم بالغـــة التعمـــيم أو

---

565 - Groupe D'Entreвernes: **Analyse sémiotique des textes**, p: 124-125;

566- د. محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، ص:22؛

التخصيص مثل: التكرار والتوازي. وقد أضافت إليه الدراسات الحديثة مفاهيم أخرى لسبر أغوار النص على ضوئها مثل: الاقتضاء والتضمن والشرح وقواعد الخطاب والاستدلال. "[567]

وعليه، فلقد وسع محمد مفتاح مفهوم التشاكل ليجعله مصطلحا إجرائيا في بناء الدلالة، وذلك عن طريق تفكيك الدلالة والصياغة والمقصدية.

☐ منهجية قراءة التشاكل:

يوظف التشاكل [568] كما هو معروف في مجالات وميادين متنوعة ومختلفة مثل: السيميوطيقا والبلاغة والأسلوبية وعلم الدلالة، وذلك لبناء معنى النص، وخلق انسجامه. ومن هنا، فالقارئ هو الذي يستطيع بشكل من الأشكال تحديد تشاكل النص، وذلك برصد التكرار أو التوارد. ومن المعلوم أن تعاريف التشاكل متعددة ومتنوعة، وتختلف من دارس إلى آخر. وعلى الرغم من ذلك، فالتشاكل لا يتحقق في مقطع أو خطاب إلا بوجود مقوم واحد أو مقومات دلالية عدة مشتركة [569]. ويعتبر التشاكل كذلك نتاج تكرار عناصر الدلالة لنفس المقولة[570]. ويعني هذا أن التشاكل عبارة عن مجموعة من المقولات الدلالية التي تجعل قراءة سردية ممكنة منسجمة، والتي تتم قبل ذلك بواسطة قراءات جزئية للأقوال، وكل ذلك من أجل إزالة الغموض والإبهام عن النص المعطى."[571]

ويعرف التشاكل كذلك بأنه تكرار لأي وحدة لسانية أو لغوية سواء أكان صوتا أم سمة أم بنية جملية. ويدل التشاكل الدلالي على تكرار السمات التي تؤمن الوحدة الدلالية للمتوالية النصية المتمظهرة، سواء أكانت تلك السمات تقريرية أم إيحائية، عامة أم خاصة.[572]

ويحضر التشاكل كذلك إذا كان هناك قاسم مشترك واحد على الأقل بين وحدتين دلاليتين تقعان في نفس المحور التركيبي[573].

---

[567] – د. محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، ص:03؛

[569] -A. J. Greimas: ***Sémantique structurale***, p.53;

[570] - A. Hénault: **Les enjeux de la sémiotique**, PUF, 1993, p.81;

[571] - A. J. Greimas, ***Du sens. Essais sémiotiques***. Le Seuil, 1970;

[572] - FROMILHAGUE, C. & SANCIER, A.: ***Introduction à l'analyse stylistique***, Bordas, 1991, p. 63 ;

[573] - J. Courtés, **La sémiotique du langage**, Nathan, 2003, p. 103

هذا، ويعتمد التشاكل على التحليل الدلالي، وذلك من خلال التركيز على التحليل بالمقومات والمقومات السياقية، بغية تحقيق وحدة النص، وخلق اتساقه وانسجامه، وإزالة غموضه وإبهامه. ومن ثم، فهناك تشاكل دلالي وتشاكل سيميولوجي. كما يقع التشاكل على مستوى الدلالة(التمطيط الدلالي والتواتر المعجمي)، والبنية (الأصوات- الإيقاع- التركيب- الصرف- البلاغة)، والتداول (الوظيفة- المقصدية). ويتحقق التشاكل أيضا عبر الجملة والخطاب معا. بل يمكن الحديث عن تشاكل بسيط يتعلق بتشاكل الوحدات الصوتية، وتشاكل الوحدات الصرفية، و تشاكل الوحدات المعجمية، و تشاكل الوحدات الدلالية. ومن جهة أخرى، نتحدث عن التشاكل المعقد الذي يتمثل في الجمع بين كل هذه التشاكلات الأربعة داخل مختلف التمظهرات النصية. كما يمكن الحديث عن أنواع من التشاكلات: التشاكل الصوتي، والتشاكل الإيقاعي، والتشاكل الدلالي، والتشاكل السردي، والتشاكل التلفظي، والتشاكل التركيبي. وهناك أيضا تشاكل حرفي تقريري، وتشاكل إيحائي مجازي.

هذا، ويؤدي:" تحديد التشاكلات إلى إبراز آليات نمو الخطاب الروائي وتوالده، فالخطاب حينما يحدد إطارا متشاكلا، يعمل على تنمية مقاطعه الأخرى اعتمادا على هذا الإطار الأولي بمراكمة الوحدات المعجمية التي تنتشر داخل المسارات التصويرية."[574]

وعليه، فالتشاكل مفهوم سيميائي إجرائي يسعف الباحث على تحليل الخطاب دلالة وصياغة ومقصدية، وذلك من خلال رصد المقومات المعجمية والمقومات السياقية، قصد توفير مقروئية منسجمة للنص.

ويرتبط التشاكل الدلالي على الخصوص بالحقل المعجمي الذي يرد في شكل تيمات وحوافز موسعة داخل النص. فحقل الطبيعة يتكون من الكلمات التالية: النبات، الأرض، الشجرة، الطيور- الاخضرار- المطر...

أما التشاكل الدلالي فهو مجموعة من الكلمات التي تتضمن نفس التيمة أو الحافز أو المحور، ولكن عبر لعبة الإحالات والمعاني المضمرة أو الثانوية أو المجازية أو التي لا تفهم إلا عبر السياق الكلي للنص. وهناك من يرى أن الحقل المعجمي بالمفهوم الدقيق ليس إلا تشاكلا معجميا ودلاليا. لكن التشاكل يختلف عن الحقل المعجمي، لكونه يبحث عن المعاني الإيحائية والصور البلاغية والمعاني الثاوية وراء الأسطر. ويمكن أن يتحقق التشاكل حتى في غياب الكلمات والمفاهيم الظاهرة التي تحيل عليه، كما نجد ذلك في قصيدة (نوم الوادي/ ***Le Dormeur du val*** **d'A. RIMBAUD**)، حيث نلفي تشاكل الموت، وذلك في غياب مطلق للكلمات الدالة على الموت.

---

574 – عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2332م، ص:935؛



وللتمثيل، فكلمات: الجروح- الأحمر- السهم- الألم- القلب. فيمكن أن نتصور هذه الكلمات التي توجد خارج السياق النصي بأنها تحيل على الحرب والعنف أكثر مما تحيل على هوى الحب. بيد أن مجموع النص هو الذي يزيل هذا الغموض والصعوبة والالتباس على مستوى القراءة. إلا أن هذه الكلمات المذكورة سابقا وردت في مسرحية:"**فيدر**" لراسين، فهي تحيل سياقيا على هوى الحب ليس إلا. ويعني هذا أن السياق هو الذي يحدد التشاكل الدلالي. فالحب في التصنيف المذكور ليس دلالة على اللون، بل دلالة على الحب. كما أن الجروح ليس فيزيائية، بل هي نفسانية، وهذا ما يحدده السياق النصي للمسرحية بشكل واضح وجلي. وبالتالي، فالتشاكل الدلالي هو الذي يساهم في إزالة هذا الغموض الدلالي.

وإذا انتقلنا مثلا إلى دراسة التشاكل المنهجي في القصيدة الشعرية، فينبغي دراسة التشاكل البصري الأيقوني والفضائي، والتشاكل الصوتي، والتشاكل الإيقاعي، والتشاكل الصرفي، والتشاكل التركيبي، والتشاكل البلاغي، والتشاكل الدلالي والمنطقي، وتشاكل الضمائر، والتشاكل التداولي(المقصدية والرسالة والرهان).

أما في مجال المسرح، فيمكن رصد التشاكل على مستوى الدلالة، بتتبع المسارات الدرامية والمشاهد الركحية، بغية تحديد المتواتر والمتردد من التيمات والحوافز والمواضيع البارزة، والانتقال من التعيين نحو التضمين، ورصد التشاكل التعبيري على مستوى القالب، والسينوغرافيا، والتشخيص، والإخراج، والتلقي، والكتابة، والمقصدية.

أما على صعيد السرد والحكاية، فيتم تقطيع العمل إلى متواليات ومقاطع نصية. وبعد ذلك، يتم الحديث على المستوى التركيبي، وذلك من خلال التركيز على التحولات الإنجازية لفاعل الفعل وفاعل الحالة، وتحديد البرامج السردية من خلال الإشارة إلى التحفيز، والتأهيل، والإنجاز، والتقويم. والانتقال بعد ذلك، إلى البنية العاملية، ورصد أدوار الفاعل العاملية والغرضية والمعجمية والانفعالية والكلامية والتفكيرية على مستوى المسارات التصويرية ضمن البنية الخطابية.

وعلى مستوى البنية العميقة، تحدد الحقول المعجمية، ويرصد التشاكل الدلالي القائم على المقومات السياقية أو المقولات التصنيفية المتواترة(الكلاسيمات). كما يحدد بعد ذلك التشاكل السيميولوجي، وذلك بالتركيز على القيم الخلافية والسمات النووية المتواترة.



وعند الانتهاء من إبراز التشاكلات الدلالية والسيميولوجية، يتم الانتقال إلى المربع السيميائي لتحديد مستخلصات التشاكل في شكل عمليات منطقية أصولية تأسيسية تتمثل في علاقات التضاد، وعلاقات شبه التضاد، وعلاقات التناقض، وعلاقات التضمن.

ب- القسم الثاني: الجانب التطبيقي:

□ التشاكل الدلالي في المسرحية:

من يتعمق في دلالات المسرحية الأمازيغية "**ثوافيت/ البحث**" لعبد الواحد زوكي، فإنه بلا شك ستصادفه حقول معجمية ودلالية يمكن حصرها في حقل الذات، وحقل اللون، وحقل الصراع، وحقل القيم.

فعلى مستوى الذات، يحضر شخصان يحاول كل واحد منهما إثبات وجوده الكينوني، وحضوره الهوياتي، وذلك عن طريق الصراع الدموي (الإيهامي)، والقتال الحركي(الكوريغرافي) فوق خشبة المسرح أو خشبة الحياة المصغرة، حيث يحاول كل واحد أن يستقل بنفسه أنفة وغرورا وبطشا. وبالتالي، يريد أن يوقع بأخيه الإنسان، ليحقق مآربه الشخصية، بعد أن يتخلص منه بإزهاق روحه، والسيطرة على ممتلكاته. إنه صراع بين ذاتين متعاكستين ومتباينتين هوى ورغبة حول الموضوع المرغوب فيه. إلا أن هذا الصراع اللوني والوجودي والدرامي والأفقي والفانطاستيكي يظهر في شكل برنامجين سرديين متناقضين على المستوى الدرامي، فالبرنامج الأول يعيقه البرنامج الثاني. ويعني هذا أن هناك بطلا إيجابيا وبطلا سلبيا مضادا، بينهما صراع جدلي محفز بتحقيق الذات، وتحصيل الكينونة، وكسب الانتصار والظفر على حساب الآخر.

هذا، وتخضع البرامج السردية على مستوى الممارسة الركحية للتطويع(إثبات الذات، وتحقيق الأحلام والأماني)، والتأهيل (يمتلك الممثلان قدرات قتالية خارقة، ويعرفان موضوع الصراع والرغبة، والواجب من ذلك، ولهما إرادة حية في الاقتتال الوجودي)، والإنجاز(الصراع اللفظي والحركي)، والتقويم(تصالح الطرفين في آخر المسرحية، واتحادهما على الحب والصفاء والسلام، بعد أن كشفا عيوبهما وأخطاءهما). لكن التطويع يظهر جليا حينما سيخضع الممثلان لصوت يهددهما بالموت المحتوم بعد انتهاء الذئب من

عوائه النهائي، ويناهما ذلك فعلا وقطعا، إذا لم يقوما بعملية الحفر للحصول على الحقيقة المتوارية في الأرض. ومن هنا، يعلن الصوت الفانطاستيكي المرعب بداية الحفر والبحث، لكن المتصارعين لم يفهما أي شيء من تلك الرسالة المدوية. وعلى الرغم من ذلك، فكان كل واحد يقوم بالحفر بطريقة سرية وخفية كلما سمع عواء الذئب، وكل ذلك مخافة من الموت المحدق بهما، إذا لم يسرعا في الحفر للتو بغية الحصول على الحقيقة. ومن هنا، فمحور الذات قائم على التواصل، والرغبة، والصراع.

وعلى مستوى اللون، نجد أن العاملين والفاعلين معا يبحثان عن البياض لدرء سوادهما. ومن هنا، يظهر السواد عبر مجموعة من المفاهيم اللغوية التي تشترك في تعيين سوادهما، إلى جانب تشغيل الأيقونات السينوغرافية بما فيها: الخيمة السوداء، والماكياج الأسود، والبشرة السوداء، والأزياء السوداء،والإنارة المظلمة السوداء التي تتقاطع مع الإنارة الحمراء المتوهجة. ومن جهة أخرى، يبحث الفاعلان عن اللون الأبيض، ويسعيان جادين لامتلاكه، وذلك للتخلص من البشرة السوداء الفاضحة والمحتقرة. بيد أن الدلالة المعجمية غير كافية لتفسير مقاصد المسرحية. بل تتحول هذه الدلالات المعجمية إلى تشاكل سياقي يتضمن مجموعة من الدلالات الإيحائية والصور البلاغية، والتي تصب في ثنائية الخير والشر، وثنائية المحبة والكراهية. فاللون الأسود يحوي مجموعة من المقومات السيميائية:/ العبودية/+ / النخاسة/+ / القبح/+ / الكراهية/+ /الشر/+/الذل/+/الاحتقار/+/الازدراء/+/ التهميش/+/الشقاء/+/الهزيمة/.

أما اللون الأبيض فيحيل على مجموعة من المقومات السيميولوجية مثل: / الحرية/ +/السيادة/+ /الجمال/+/ التفوق/+/ التملك/+/الاحترام/+/الانتصار/.

ومن هنا، فالتشاكل السيميائي والدلالي مبني على ثنائية السيادة والعبودية، وثنائية الاحترام والاحتقار، وثنائية القبح والجمال. وترتبط هذه الثنائيات بحقل القيم، حيث يشكل السواد والبياض ثنائية الخير والشر، وثنائية الحب والكراهية.

ومن خلال تتبعنا للعرض المسرحي يظهر لنا أن القاسم المشترك بين جميع المشاهد الدرامية يتمثل في ثنائية الخير والشر، وثنائية المحبة والكراهية، وثنائية الحرية والعبودية، وثنائية الحياة والموت، وثنائية الوحدة والفرقة، وثنائية القناعة والجشع. لكن المسرحية كلها تتمحور حول تشاكل دلالي كلي يتمثل في ثنائية الحب والكراهية، والتي يمكن حصرها في المربع السيميائي التالي:

التضاد: الحب # الكراهية.

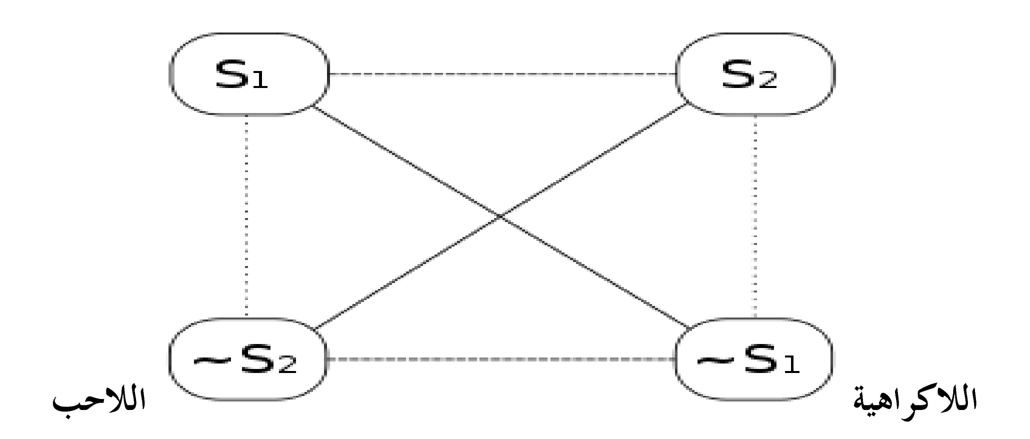
شبه التضاد: اللاحب # اللاكراهية

التناقض:الحب# اللاحب/ الكراهية # اللاكراهية

التضمن: الحب = اللاكراهية/ الكراهية = اللاحب



الحب الكراهية



☐ التشـــــاكل التعبيـــــري:

تندرج هذه المسرحية الأمازيغية " **توافيت/ البحث**" ضمن المسرح الرمزي التجريدي الذي يرتكز على علامات إحالية، وأيقونات دالة. وتقوم المسرحية على ثنائية الظلمة والنور، وذلك باعتبارها أهم ثنائيـــة دلالية مهيمنة على العرض المسرحي، لكن هذه الثنائية كما قلنا سابقا تحيل على مستوى التشاكل على ثنائية الخير والشر، وثنائية الحب والكراهية.

وإذا انتقلنا إلى الصورة الفضائية، فنجد خيمة سوداء تشكل ديكورا محوريا للمسرحية، وترمز إلى مواطن الشر والحقد والكراهية، ومكان الصراع الدرامي والدينامي، وفضاء مأساويا وتراجيديا لإنجاز الـــبرامج السردية الكارثية القائمة على الإقصاء والتهميش والموت. ويمكن أن تتحول الخيمة إلى خيـــال الظـــل لتجسيد فرجة بصرية قائمة على الإيهام والتخييل. كما يستعين الممثلون بفضاء ركحي تم تقســـيمه إلى منطقتين صراعيتين متشاكلتين: منطقة الممثل الذي يمثل السواد، ومنطقة الممثل الذي يمثل البياض. ومن ثم، تحدث بينهما صراعات كوريغرافية، تنتهي بصراع حركي أو ما يسمى بالأكشـــان (Action)، وقد تم استثمار هذا الصراع الجسدي والرياضي لأول مرة في المسرح الأمازيغي بمنطقة الريف، وذلـــك بعد أن تم تشغيله في المسرح العربي بهذه المنطقة في مسرحية:"**الكواليس**" للمخرج الشاب نور الـــدين فرينع. ويذكرنا هذا الصراع أو هذه المقاتلة والشجار (les bagarres) بشعرية الجسد لدى المخرج الفرنسي الرياضي جاك ليكوك. وقد تفوق المخرج أيما تفوق حينما قسم الخشبة المشهدية إلى نطـــاقين

فضائيين دراميين، فتم تقطيعهما بالحاجز الضوئي المبني على ثنائية الظلمة والنور أو ثنائية السواد والبياض.

أما اللعبة الركحية والدرامية والتمثيلية، فكانت ساحتها هي وسط الخشبة ضمن المثلث الدرامي. أي: في المنطقة الوسطى المركزية، بينما الممثلان يتواجدان على حوافي هذه المنطقة، فهناك من كان يتموقع في المنطقة الوسطى اليمينية من جهة الحديقة، وهناك من جهة أخرى من كان يتخندق في المنطقة الوسطى اليسارية من جهة الملعب، في حين خصص الوسط للجذب والصراع والمشاجرة القتالية التطاحنية.

وكانت الانتقالات الحركية من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين أو من هذين الموقعين أو الاتجاهين نحو فوندو الخشبة. ويعني هذا أن الحركات كانت أفقية وعمودية. أما الإكسسوارات فقد كانت ذات طبيعة وظيفية، إذ يتحول المعول إلى سيف وأداة للقتل وممارسة الشر والكراهية. كما أن الإضاءة كانت تتأرجح بين الظلمة والنور، وبين السواد والبياض لتؤكد تشاكل الحب والكراهية. وهذا ما تجسده الأزياء والملابس، ويثبته الماكياج. والمقصود من هذه العلامات السيميائية أن السواد يبحث عن البياض، وأن الحقيقة التي يبحث عنها الممثلان هي تحصيل موضوع البياض، والذي يتمثل في الحب والخير، ولا يوجد هذا إلا في القلب الإنساني الذي يجمع في سريرته بين خصلة الخير وخصلة الشر، فتغلب خصلة ما على حساب خصلة أخرى.

هذا، ولقد أجاد الممثلون في تشغيل لغة الحركة الميمية والجسدية ولغة الوجه، فقد كانت الحركات الكوريغرافية كلية ووظيفية متقنة ومضبوطة تراعي السياقات الدرامية، وأحوال التصدي والدفاع والهجوم.

وعليه، فالشكل التعبيري للمسرحية بكل تمفصلاتها اللغوية والأيقونية والإيقاعية والنبرية والتنغيمية والموسيقية تؤشر على ثنائية النور والظلمة، وثنائية البياض والأسود. بيد أن هذا التقابل الدلالي يتحول إلى تشاكل دلالي إيحائي يتمثل في الصراع بين الخير والشر أو بين الحب والكراهية.

☐التشاكل التداولي:

من يتعمق في رسالة المسرحية ومقصديتها المباشرة وغير المباشرة، فإنها تدعو إلى الثورة على أوضاع الواقع المتردية على جميع الأصعدة والمستويات، كما تندد بانحطاط الإنسان بصفة عامة والإنسان الأمازيغي بصفة خاصة. ويعني هذا أن العرض المسرحي يتمحور حول التشاكل السيميائي:/الإنساني/ و/ القيمي/. أي: إن المسرحية تحث الإنسان على تمثل طريق الخير، واتباع منهج

الفضيلة، والتشبث بفلسفة المحبة والخير والسلام، والابتعاد عن الشر والعنف والكراهية. لذا، فوحدة البشر تنتج عن التحلي بالخير والمحبة، ويرمز إلى ذلك بالنور والبياض. بينما الشر والكراهية يرمز إليهما بالظلمة والسواد.

وعليه، فالحقيقة التي يبحث عنها العرض المسرحي المركب تركيبا دراميا دائريا هي الحقيقة المثالية القائمة على الحب والخير والصفاء ونقاء السريرة. ومن ثم، تنتقد المسرحية كل أنواع التطرف والصراع والعنف، فتسفه كل أشكال التمزق والتفرقة والتشتت بين أبناء الهوية الواحدة والكينونة الواحدة والعرق الواحد، بل بين أبناء الملة الواحدة.

ويعني هذا أنه إذا كانت المسرحية على مستوى الدلالة والشكل قائمة على تشاكل الحب والكراهية، فإن القالب المسرحي تأثيثا وسينوغرافيا وإخراجا وتشخيصا ومقصدية يستند بدوره إلى نفس التشاكل السيميائي القائم على ثنائية المحبة والكراهية.

وهكذا، نصل إلى أن مسرحية" **توافيت/ البحث**" للمخرج الأمازيغي عبد الواحد زوكي هي مسرحية رمزية سيميائية تعزف على شعرية النور والظلمة، وتزخر ببلاغة البياض والسواد. بيد أنها في الحقيقة قائمة على تشاكل سيميائي ودلالي يتمثل في التأرجح بين ثنائية الخير والشر، وثنائية الحب والكراهية. وبالتالي، فالمسرحية ذات نسق أكسيولوجي وقيمي يدعو إلى تمثل فلسفة المثل العليا والفضائل النبيلة، والتغني بقيم الخير والمحبة والسلام والصفاء. ومن جهة أخرى، ينتقد إيديولوجيا الصراع والإقصاء والتطرف والتهميش والعدوان والكراهية. لأن الخير والمحبة يتصلان بفلسفة الحياة، في حين يتصل الشر والكراهية بفلسفة الموت ليس إلا.

الفصل الثالث والعشرون

سيمياء اسم العلم الشخصي في الرواية العربية



أثار اسم العلم بصفة عامة، والاسم الشخصي بصفة خاصة، الكثير من النقاشات قديما وحديثا، ولاسيما في مجال المنطق، والفلسفة، وفقه اللغة، والقانون، والشريعة، والأنتروبولوجيا، واللسانيات، والشعرية، والنقد الأدبي... وظهرت مجموعة من البحوث والدراسات التي تتناول اسم العلم بالدرس والتحليل والتمحيص، مستعملة في ذلك مختلف المناهج والمقاربات، بغية استجماع المعطيات والمعلومات حول اسم العلم: بنية ودلالة ووظيفة. ومازالت الدراسات إلى يومنا هذا جارية ومستمرة في هذا المجال العويص، وذلك بسبب النتائج النسبية التي توصل إليها الباحثون عبر مختلف الأزمنة والأمكنة، ورغبتهم الملحة في تجريب مناهج أكثر حداثة وعصرنة لتشريح اسم العلم تفكيكا وتركيبا، والإحاطة به فهما وتفسيرا. وقد صدق فيليب هامون PH.Hamon حينما قال:" إن قضية أسماء العلم كانت فرصة لمناقشات لاتنتهي ما بين المناطقة من جهة، واللسانيين من جهة أخرى."[575]

ومن المعروف أن اسم العلم قد يطلق على شخص أو مكان أو حيوان أو شيء، ولكننا سنحصره في هذه الدراسة فيما ما يطلق على الشخص من تسميات وتعيينات وإحالات وضمائر. ومن ثم، نبعد الأسماء العلمية الدالة على الأمكنة والحيوانات والأشياء.

إذاً، كيف تعامل الدارسون والمبدعون العرب والأجانب مع اسم العلم الشخصي؟ وماهي أهم المناهج والمقاربات التي شغلوها للإحاطة باسم العلم دالا ومدلولا ومقصدية؟ وماهي أهم التصورات السيميائية حول اسم العلم الشخصي في مجال الرواية؟ تلكم هي أهم الأسئلة التي سوف ننكب عليها في بحثنا هذا.

❑ مفهـــــوم اســـم العلـــم:

ثمة تعاريف عديدة لاسم العلم، فهو في اللغة بمعنى العلامة، والوسم، والعلم، والرسم، والجبل، والأثر، والراية[576]. أما في التعريف الاصطلاحي، فالعلم هو الاسم الذي يعين مسماه مطلقا. وقد يدل على اسم

---

[575]- فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، طبعة 9663م، ص:20(الهامش)؛

[576]- ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء التاسع، دار صبح، بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2333م، صص:031-033؛

شخص، أو اسم حيوان، أو اسم مكان، أو اسم شيء. ويقول ابن مالك في ألفيته بصدد حديثه عن اسم العلم [577]:

اسم يعيـــن المسمى مطلقا علمـــــه كجعفر وخرنقـــا

وقرن، وعدن، ولاحـــــــق وشذقم، وهيلة، وواشـــق

وغالبا ما يتكون اسم العلم الشخصي من الاسم، واللقب، والكنية (محمد بن عبد الرحمن مثلا). وبالتالي، فهو الذي يحدد هوية الإنسان أو الكائن البشري، و يبرز طبيعته الشخصية. وبعد ذلك، يعين مرتكزاتها الأنطولوجية والقانونية والشرعية، فيحدد سماتها ومواصفاتها ومكوناتها الخلقية (بضم الخاء) والخلقية(بكسرالخاء)، ثم يجلي كينونتها داخل المنظومة الواقعية والحضارية. كما يشكل اسم العلم، حسب كلود ليفي شتروس C. L. Strauss، استعارة للشخص[578]. ويرى رولان بارت R.Barthes بأن اسم العلم، إذا جاز التعبير، أمير الدوال، إيحاءاته غنية، إنها اجتماعية ورمزية [579].

هذا، ويتمثل مفهوم اسم العلم الشخصي في مجال الرواية بأنه تعيين للفرد، و خلق تطابق بين اسمه و حالاته النفسية والوصفية والاجتماعية؛ بل هو قناع إشاري ورمزي وأيقوني، يدل على عوالم الشخصية الداخلية والخارجية. " وفي الجملة، فإن معظم المحللين والبنيويين للخطاب الروائي قد أصروا على أهمية إرفاق الشخصية باسم يميزها، فيعطيها بعدها الدلالي الخاص. وتعليل ذلك عندهم أن الشخصيات لابد أن تحمل اسما، وأن هذا الأخير هو ميزتها الأولى؛ لأن الاسم هو الذي يعين الشخصية، ويحدد طبيعتها، ويبين جوهرها، ويجعلها معروفة وفردية. وقد يرد الاسم الشخصي مصحوبا بلقب يميزه عن الآخرين الذين يشتركون معه في الاسم نفسه، كما يزيد في تحديد التراتب الاجتماعي للشخصية الذي تخبرنا عنه المعلومات حول الثروة أو درجة الفقر. بل إن المعلومات التي يقدمها الروائي عن المظهر الخارجي للشخصية وعن لباسها وطبائعها وحتى عن آرائها تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي، بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها، وتقود القارئ في قراءته للرواية". [580]

---

[577]- ابن عقيل: **شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك**، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ص:995؛

[578] - C. L. Strauss: **Mythologiques 2**, Du miel aud cendres, p: 294 ;

[579] - R.Barthes: « Analyse tedtuelle d'un conte d'E.POE », **Sémiotique narrative et textuelle**, Paris, Larousse, 1974, p: 34 ;

[580]- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9663م، ص:214-215؛

والمقصود من هذا أن اسم العلم الشخصي يعكس بشكل دلالي ومرئي الشخصية الروائية بكل أبعادها الدلالية والاجتماعية والفردية؛ لأن ثمة تطابقا منطقيا ومرجعيا بين الشخصية واسم العلم. وقد آن الأوان كما يقول أيان وات Watt لكي يدرس النقاد والباحثون:" الطريقة الخاصة التي يعلن بها الروائي عن قصده تقديم شخصية ما على أنها فرد معين، وذلك بتسمية الشخصية بالطريقة ذاتها التي يسمى بها الأفراد في الحياة الاعتيادية."[581]

وعلى العموم، فاسم العلم الشخصي هو المحرك الديناميكي للشخصية الروائية؛ لأنه هو الذي يكسبها تفردا وتميزا وتعيينا وتخصيصا. وبالتالي، يساعدها على الظهور والبروز، وذلك ضمن المسار السردي لـ قائم على تعاقب وتوالي البرامج السيميائية التي تقوم بها العوامل والفواعل النصية أثناء صراعها الكارثي [582] من أجل تحصيل الموضوع المرغوب فيه.

❑ اســـــم العلـــــم بين الاعتباطية والقصدية:

قد تكون العلاقة بين اسم العلم (الدال)ومسماه (المدلول) علاقة اعتباطية أو اتفاقية أو اصطلاحية كما يذهب إلى ذلك فرديناند دوسوسير**F.D.Saussure**، وقد تكون العلاقة طبيعية بين الدال والمدلول كما ذهب إلى ذلك أفلاطونPlaton قديما، أو علاقة علية وسببية واصطناعية مقترنة بقصدية ما كما عند إميل بنيفيست **E.Benißinste**. ويرى الدكتور محمد مفتاح أن هناك من كان يدافع عن القصدية أو الاعتباطية منذ القديم إلى الآن. فهناك التيار الكراتيلي(نسبة إلى Cratyle) الذي كان يدافع عن وجود علاقة طبيعية بين الأسماء والأشياء التي تعنيها. وصاغ هذا التيار قولا شهيرا:" من تعرف على الأسماء تعرف على الأشياء"، وقد ألفت كتب عديدة لإثبات صحة هذا الرأي طوال قرون عديدة، حتى إنه في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ظهرت بحوث تدعي وجود علاقة بين أصوات اسم العلم وبين خصائصه الجسدية والنفسية، ولكن أهم رجة أصابت هذا الاتجاه، وزحزحته عن مكانه هي التيار

581- أيان وات: **ظهور الرواية الإنجليزية**، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، الموسوعة الصغيرة، العدد:45، العراق، طبعة 9653م، ص:95؛

582- ارتبطت النظرية الكارثية بروني توم René Thom، وتنصب على فهم معضلة الاستقرار والتحول وتوالي الأشكال، وفهم العلاقات الموجودة بين المواقع والأماكن، وقابليتها لفعل الاصطدام والتغير والتحول والتوالي. وحينما تقع التحولات بين الظواهر داخل النص تقع الكوارث الحاسمة والاصطدامات الديناميكية البارزة. انظر: د.عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2332م، ص:996-929؛

البنيوي القائل باعتباطية اللغة. وهناك التيار الديمقراطي (Démocrite) الذي كان يقول بالاعتباطية والاصطلاحية، وهناك تيار وسط، وله ممثلون عديدون ذكر أسماءهم " جان مولينو/ Molino" و"تامين / Tamine" في كتابهما:"**مدخل إلى التحليل اللساني للشعر**"[583]، ويرى هذا التيار أن طبيعة تلفظ بعض الأصوات(كالأمامية الانفتاحية والشفوية) مرتبطة بالأشكال، وأن دلالة بعض الأصوات تعتمد على شكلها في البصر[584].

وإذا كان البنيويون واللسانيون والمناطقة يرون أن علاقة الاسم بمسماه علاقة اعتباطية غير مقصودة، فإن كثيرا من الأنتروبولوجيين والشعريين يرون في المقابل أن أسماء الأعلام والشخوص والأمكنة، ولاسيما في النصوص الشعرية والخطابات الإبداعية، لها دلالات مقصودة معللة بوظائفها ومقاصدها حسب السياق النصي والذهني.

هذا، وتخضع أسماء الأعلام في مجال الرواية بدورها لثنائية الاعتباطية والمقصدية، فهناك من الروائيين من يستعمل اسم الشخصية بطريقة اعتباطية غير معللة، ولكن هناك من يشغلها بطريقة مقصودة، يريد بها دلالات معينة. وفي هذا الصدد يقول الباحث المغربي حسن بحراوي:"يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون مناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته، وللشخصية احتماليتها ووجودها. ومن هنا، مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية. وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دائما من دون خلفية نظرية، كما أنها لاتنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز. وإذاً، فهو يتحدد بكونه اعتباطيا، إلا أننا نعلم أيضا أن درجة اعتباطية علامة ما أو درجة مقصديتها يمكن أن تكون متغايرة ومتفاوتة. ولذلك، فمن المهم أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف، وهو يخلع الأسماء على شخصياته."[585]

ويعني هذا أن توظيف الأسماء العلمية لتحديد هوية الشخصيات، وتبيان أنماطها السلوكية، وتعيين مواطنها ونسبها ولقبها، ليس ذلك عملا اعتباطيا دائما، بل قد يهدف الروائي من وراء اختيار الأسماء الإحالة على دلالات وأبعاد ومقاصد، وذلك لإثارة المتلقي واستفزازه، وتأزيم الأحداث، أو تحريكها حسب سمات الشخصيات، وتفعيلها بشكل كارثي على ضوء علاماتها الفيزيولوجية، وانفعالاتها

---

[583]- Boir: J.Molino et J.Tamine: **Introduction à l'analyse Linguistique de la poésie**, PUF, 1982, pp: 58-59 ;

[584]- د. محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9652م، ص:02-30؛

[585]- د.حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9663م، ص:214؛

السيكولوجية، سواء أكانت شعورية أم لاشعورية. ومن هنا، فاسم الشخصية يشكل:" دلالة إضافية لا تخلو من أهمية في تتميم صورة الشخصية. والمفترض أن تكون هناك خلفية لاسم البطل وأسماء الشخصيات المساعدة. أولا، لأن تسمية الشخوص ضرورية، إذا ما تعددت في النص القصصي الواحد. وثانيا، لأن تسمية شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط من التمييز كما يقول توماشفسكي. وثالثا، لأن التسمية جزئية بنائية كباقي الجزئيات المؤلفة للشخصية. فاختيار اسم لشخصية، وإطلاق لقب على أخرى، ليس منطلقه الفلكلورية، وإنما الفنية، وما فيها من ضرورة، تلزم أن يكون الاختيار مؤسسا على فهم كامل للعمل القصصي وطبيعته."[586]

ويلاحظ كذلك أن الروائي حر في توظيف هذه القصدية وتعليلها، وليس مجبرا على قواعد معينة، فهو حر في الاختيار والتعيين والاستبدال والتسمية. ومن ثم، فبإمكانه أثناء وضع أسماء شخصية لأبطاله أن يطلق:"عليهم ألقابا مهنية (الأستاذ- المقدم- الخماس..)، أو يعينهم بألفاظ القرابة(الأب- العم- الجد - إلخ...)، كما يكون في وسعه كذلك أن يسميهم نسبة إلى مواطن إقامتهم (التدلاوي- التطواني- الحسناوي...)، بل إننا نجده في بعض الأحيان يطلق عليهم أسماء صفات أو عاهات تميزهم أو تجعلهم مختلفين عن غيرهم(العرجاء- الأبله- بوراسين- إلخ...)، أو يضع لهم أسماء مجازية أبعد ما تكون في الدلالة عليهم. وأخيرا، فهو ربما استعاض عن تلك الوسائل جميعها باستعمال الضمائر النحوية المختلفة، وتوظيفها للدلالة على الشخصيات في الرواية"[587].

ومن جهة أخرى، يشير فيليب هامون Ph.Hamon في هذا الصدد إلى الهم الهوسي الذي:"يحمله جل الروائيين في عملية اختيار أسماء أو ألقاب لشخصياتهم، أحلام بروست حول لقب غيرمانت Guermantes أو لقب المناطق الإيطالية أو البريطانية، ولقد جرب زولا قبل أن يتوقف عند روغان أو ماكار مجموعة كبيرة من أسماء العلم مختبرا تباعا، الترخيم، والإيقاع، والمجموعات المقطعية أو مجموعات الحركات أو الصوامت".[588] كما يورد رونيه ويليك R.Wellek وأوستين وارين A.Warren في كتابهما: " **نظرية الرواية**" ببليوغرافية شاملة للدراسات المقامة حول تسمية الشخصيات في مؤلفات ديكنز، وهنري جيمس، وبلزاك، وغوغول[589].

---

[586]- المصطفى أجماهري:(الشخصية في القصة القصيرة)، **مجلة الموقف**، المغرب، العدد:93، سنة 9656م، ص:929؛

[587]- د. حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص:214؛

[588]- فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص:25؛

[589]- روني ويليك وأوستين وارين: **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، سورية، طبعة 9642م، ص:116؛

وهكذا، يتبين لنا بأن المبدعين والروائيين غالبا ما يوظفون أسماء شخصياهم الروائية، وذلك بعد تفكير وأناة وروية واختبار وتمحيص ودراسة، بغية تحقيق أهداف فنية وجمالية وتعبيرية وإيديولوجية. وبالتالي، لم تكن تلك الأسماء بشكل من الأشكال اعتباطية ومجانية، بل كانت تتحكم فيها متطلبات فنية وسياقية وأهداف تداولية معينة، ينبغي للقارئ أن يستكشفها من وراء الأسطر، ويستجليها عبر خبايا الخطاب المضمرة وغير المعلنة.

❑ الآليات السيميائية للتسمية العلميـــــــــة الشخصية:

ثمة مجموعة من الآليات التي تستعمل في بناء الأسماء العلمية الشخصية وتركيبها، ويمكن الإشارة إلى الآليات التالية:

9- **الإحالـــــــــة**: من المعلوم أن أسماء الأعلام تحمل في طياهما حمولات ثقافية، وتتضمن خلفية معرفية وإحالية واسعة بمثابة مستنسخات تناصية في شتى المجالات والتخصصات. ومن ثم، تحمل أسماء الأعلام:"تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان وفي المكان."[590]

ويعني هذا أن أسماء العلم الشخصية قد تحضر داخل النصوص والخطابات، وهي محملة بالإرث الثقافي في شكل علامات مرجعية ورموز نصية وسيميائية، تستوجب من المتلقي أثناء التعامل معها أن ينطلق من خلفية معرفية مزودة بمعلومات مسبقة لتحقيق اتساق النص وانسجامه كما هو الحال أثناء التعامل مع روايات الكاتبة السعودية المتميزة: رجاء عالم.

2- **الاشتقـــــــاق**: من المعروف أن توليد أسماء الأعلام الشخصية لا يتم إلا عن طريق الاشتقاق بكل أنواعه، وقد يتحقق هذا الاشتقاق صوتيا وإيقاعيا وصرفيا وتركيبيا ودلاليا وبلاغيا. وقد يخضع هذا الاشتقاق لثنائية التعيين والتضمين، أو ثنائية التقرير والإيحاء، أو ثنائية القاعدة والانزياح. ومن هنا، فقد اشتقت مجموعة من الأسماء العلمية الشخصية من اللغة الراقية أو الشعبية نقلا وارتجالا، أو استمدت من اللغة البدائية أو اللغة المتحضرة نحلا ونحتا وتركيبا وتوليدا، وذلك باعتبارها أصواتا رمزية لمدلولات معينة، وعلامات تحمل في طياهما دلالات قصدية أو علية. أي انتقلت هذه الأسماء العلمية عبر الاشتقاق من الاعتباطية الاصطلاحية إلى القصدية والرمزية الذاتية.

---

590 -J.Molino et J.Tamine: **Introduction à l'analyse Linguistique de la poésie**, PUF, 1982, pp: 88 ;

ويتبين لنا من كل هذا أن الاشتقاق له دور كبير في قصدية الأعلام وتوسيعها اطرادا وتكثيفا واستخداما. وغالبا ما يتم الاشتقاق الصرفي بتطويع الجذر والسوابق واللواحق، ومراعاة التصغير والتوليد والتصحيف والتضعيف والتحوير، وذلك أثناء وضع أسماء الأعلام الشخصية، وتوظيفها في النصوص الإبداعية...

0- **الوصـــــف**: تعمل الأوصاف المحددة بشكل جوهري في فرز علم من علم آخر، ويعني هذا أن لدينا أسماء أشخاص كثيرين متشابهة، مثل: مصطفى أو علي أو حسن، فما الذي يفرق بين هذا وذاك، فهنا نلتجئ إما إلى الكنية أو اللقب:" ولكن هذا التحديد أيضا، إذ كل " علي" يكنى بأبي الحسن في العرف، وكثير من الناس يلقبون بــ" سيف الله". ومع ذلك، فإن الكنية واللقب يضيقان من ماصدقية اسم العلم، وإذا ماقبلنا اعتبارهما كوصفين محددين، فإنهما-إذاً- خطوة أولى للتفرقة بين أسماء الأعلام."[591]

أما المقصود بالأوصاف المحددة، فتتمثل في التحليل بالمقومات السيميائية الجوهرية (صفات ثابتة ملاصقة بجنس الإنسان)، والمقومات العرضية (وقد تصبح جوهرية مثل الكنية واللقب...) وأعراض (مايفرق بين إنسان وآخر)[592].

ويعني هذا أن الوصف قد يصبح معيار سيميائيا للتسمية، وقد يساهم في تسهيل قراءة النص، وتحقيق تشاكله واتساقه وانسجامه النصي والذهني والافتراضي.

1- **الضمائر**: غالبا ما نجد الضمائر تكلما وخطابا وغيبة تعوض أسماء الأعلام، وتحيل عليها وصلا وتكرارا، ولاسيما في النصوص الروائية الجديدة التي تتميز بالانزياح والتجريب وتكسير النمط الكلاسيكي، فتحضر الضمائر بكثرة إلى درجة المبالغة والغموض والإسهاب.

كما تدل تلك الضمائر على اندماج الشخصية في الزمان والمكان، وخاصة إذا كان الضمير شخصيا، مثل: ضمير المتكلم في علاقته بضمير المخاطب، أو قد يحيل على شخصيات غير مندمجة ولا متجذرة في الزمان والمكان، ولاسيما إذا كان الضمير غير شخصي، مثل: ضمير الغياب (هو- Il - He- El...) والضمير المجهول في اللغة الفرنسية:(On) مثل: On marche

2- **العـــــنونة**: وقد يتخذ الاسم الشخصي بنية عنوانية للعمل الأدبي، تضيء دلالاته، وتوضح مقاصده، وتبرز أبعاده الاجتماعية والإيديولوجية، مثل رواية " **زينب**" لمحمد حسين هيكل، و" **سارة**" للعقاد، و" **إبراهيم**" لإبراهيم عبد القادر المازني... بيد أن هذا لا يعني:" أن النص مدلول خالص لدال

---

[591]- د. محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، ص:33؛

[592]- د. محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، ص:33؛



هو العنوان، بل إن ترابط العنوان بالنص هنا ترابط دلالي يتيحه الاستعمال الأدبي الخصوصي للاسم عامة، ولاسم العلم خاصة. وقولنا بأن العنوان اسم شخصي للنص يدخل في باب التناظر في الوظيفة لا أكثر."[593]

وهكذا، فالعنوان يساعد بشكل من الأشكال على تأكيد التسمية، وتبئيرها لسانيا ودلاليا وتداوليا، فيغرسها في ذهن المتلقي بشكل دائم ومستمر. لذا، فلقد تلبست مجموعة من الروايات العربية والأجنبية على حد سواء بأسماء علمية شخصية دالة ومشهورة مثل رواية:" **مدام بوفاري**" لفلوبير.

3- **الاستعـــــــارة**: هناك الكثير من الأسماء العلمية التي ترتكن إلى توظيف الاستعارة تصويرا وتشبيها وتجسيدا وأنسنة وتكنية وإحالة. أي إن تلك الأسماء الشخصية تتجاوز بعدها التقريري الحرفي إلى أبعاد مجازية واستعارية، وذلك من خلال التلاعب بأصوات الأسماء الشخصية تنغيما وإيقاعا، وتطويع صيغها الصرفية لمقاصد خاصة وعامة، وأهداف مباشرة وغير مباشرة. و من هنا، فتوجد مجموعة من الأسماء العلمية الاستعارية في الروايات البوليسية وروايات المغامرات والمطاردة.

4- **الإيحــــــاء**: يتجاوز اسم العلم الشخصي في كثير من الأحيان طابع التعيين والتقرير، لينتقل بعد ذلك إلى مرتبة التضمين والإيحاء. ويعني هذا أن الاسم الشخصي، ولاسيما في الخطاب الروائي، نص دلالي رمزي قائم على تعدد الإيحاءات، ورمزية المقاصد الوظيفية. ومن هنا، يؤكد جان مولينو J.Molino:" الطبيعة التداولية الجوهرية لوظيفة اسم العلم، وإمكانيته في الانفتاح الدائم نحو الإيحاء بدلالات لامتناهية؛ ذلك أن الاسم الشخصي، لا يمتلك أصليا أية حمولة دلالية، كما أن لعبة الإيحاءات فوق الرمزية، والمحيطة بالرمزي، والتي تكون متحررة من أي عائق، تمكن الاسم العلم من وظيفة فريدة من نوعها."[594]

والمقصود من كل هذا أن اسم العلم الشخصي كلما تم تركيبه في الرواية على أساس إيحائي وانزياحي كان هو الأفضل، بدلا من توظيف اسم علم شخصي حرفي وتقريري. وبالتالي، تغدو دلالاته محددة مسبقا، ومسيجة بتأويلات معينة، لا تترك الفرصة أمام المتلقي ليستخدم عقله وقدراته الافتراضية من أجل التأويل والاستكشاف، واستنطاق العلامات السيمائية للتسمية المعطاة.

4- **القنـــــاع**: يتحول اسم العلم في كثير من الأحيان، ولاسيما في السرد والمسرح، إلى قناع رمزي وأيقوني للتعبير عن مجموعة من الدلالات السياقية والذهنية التي يبنيها القارئ أو المتلقي أو الراصد،

---

[593]- د. فريد الزاهي: **الحكاية والمتخيل، دراسات في السرد الروائي والقصصي**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9669م، الهامش، ص:05؛

[594]- نقلا عن د.فريد الزاهي: **الحكاية والمتخيل**، الهامش، ص:05؛



وذلك من خلال تتبع مسار ذلك القناع، بنية استكناه دلالاته، واستكشاف وظائفه، ورصد مقاصده المباشرة وغير المباشرة. ويعني هذا أن اسم الشخصية عبارة عن قناع أو تطابق لنفسية الذات التي تلبس ذلك العلم المحدد والمميز لعوالمها الداخلية والخارجية. ومن ثم، فليس" فقط وصف الأشياء، أو ما يعرض أمام البصر- حسب الشكلاني الروسي توماشفسكي - هو ما يمكن أن يستعمل كقناع، بل كل وصف آخر، وحتى اسم البطل يمكن أن تكون له هذه الوظيفة. في هذا الصدد تتجلى تقاليد الأسماء- الأقنعة الخاصة بالكوميديا كأمثلة لها أهمية."[595]

ومن هنا، نستنتج بأن التسمية العلمية الشخصية قد تتحول إلى أقنعة رمزية وعلامات سيميائية دالة ومعبرة عن مدلولاتها المنتشرة فوق مساحة النص أو الخطاب الإبداعي أو الروائي.

5- النسبـــــة المكانيـــــة: كثير من الأسماء العلمية تخضع للتسمية المكانية، فينسب الاسم الشخصي إلى ذلك المكان، أو إلى إقامة ولادته ونشأته. أي:إن الأسماء في هذه الحالة خاضعة للتوزيع المكاني كالحلبي، والبغدادي، والجزائري، والتونسي، والقاهري، والتطواني، والطنجاوي، والبيضاوي،" وكلها تحيل على المنطقة أو المدينة التي تنتسب إليها الشخصية. وهذا النمط من الأسماء يلغي الأسماء الشخصية، ويحل محلها في الوظيفة والدلالة، ويمكن أن نعثر ضمنه على تنويعات كثيرة بحسب الأوضاع المختلفة التي يأتي عليها في الروايات. ويصنف هامون تلك الأسماء التي ينشئها الكاتب بالوسائل الاشتقاقية المعتادة، مما يجعل القارئ يتعرف بسهولة على العناصر المكونة لها."[596]

وعليه، فهذه التسمية المكانية ذات طابع جغرافي وطيبوغرافي موقعي، تحدد بيئة المبدع أو الشخصية المحورية في النص، وذلك عن طريق رصد ملامحها النفسية والأخلاقية والاجتماعية، وتبيئتها دلاليا وسيميولوجيا وقيميا وتداوليا.

9- اللقـــــب: يقصد به ما يدل على ذات معينة مشخصة بمدح أو ذم بشكل صريح، مثل:(بسام- الرشيد- جميلة- السفاح- صخر- عرجاء...). وغالبا ما يوظف المبدع أو الروائي مجموعة من الألقاب المستهجنة أو المستحسنة لوصف الشخصيات تمجيدا أو تعييرا، و تعظيما أو تقبيحا. ومن المعروف أن تلك الألقاب غالبا ما تشتق وتوظف اعتمادا على أفعال الشخصيات، وطبيعة مواصفاتها

---

[595]- توماشفسكي: (نظرية الأغراض)، **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9652م، صص:232-233؛

[596]- د.حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9663م، ص:2291؛

الجسدية والنفسية والأخلاقية، و اعتمادا أيضا على أفعالها السردية، وبناء كذلك على أدوارها الاجتماعية والقيمية.

91- الكنيـــــة: من المعروف أن اسم الكنية يتصدر بألفاظ القرابة(أب- أم- ابن- بنت- أخ- أخت- عم- عمة- خال- خالة...)، ولكن في صيغة تركيب إضافي مثل: ابن عبد الله، وبنت عبد الرحمن، وابن خلدون... وتدل الكنية على مسمى الشخصية، وتدل معه على المدح والذم كاللقب، ولكن من طريق التعريض، لا من طريق التصريح؛ لأن المتكلم حين يكنى عن شخص فيقول عنه: " أبو علي" مثلا أو " أم هانئ" ولا يصرح بالاسم أو باللقب، فإنما يرمي من وراء ذلك إلى تعظيمه أو تحقيره بعدم ذكر اسمه[597].

وعليه، فالكنية هي الدلالة على مسمى معين، وذلك عن طريق توظيف ألفاظ القرابة بواسطة التركيب الإضافي، ويراد به إما التعيين، وإما المدح وإما الذم.

99- التشخيص: يقوم اسم العلم بدور هام في مجال التشخيص الوصفي والبلاغي تصويرا وخرقا وانزياحا، وذلك عن طريق تقديم التشبيهات والاستعارات والمجازات مدحا وذما. ومن هنا، فقد ركز المبدعون والروائيون على توظيف أسماء علمية شخصية إيحائية واستعارية وكنائية موجزة أو موسعة، وذلك لتقوم بوظيفة التشخيص الوصفي والبلاغي.

92- التعريـــــف: لا أحد ينكر أهمية اسم العلم في التعيين والتسمية والتخصيص والتعريف بالفرد، و إبراز هوية الشخصية السردية أو القصصية أو الروائية، وتبيان طبيعتها الوظائفية داخل المسار السردي، و تصوير حالتها وجوهرها الوجودي. وغالبا ما يكون التعريف بالاسم والكنية واللقب والوصف والتعريض والتشخيص.

98- التفريـــــد: من المعروف أن اسم العلم يفرد الشخصية، ويميزها عن باقي الشخصيات الأخرى التي يتفاعل معها الراوي أو السارد إخبارا وسردا وحكيا. وهذا ما يثبته السيميائيون كذلك حينما يعترفون بأن اسم العلم يحدد هوية الفاعل التيماتيكي، ويفرده عن باقي العوامل المجردة الكونية ضمن المخيال البشري، بينما الفاعل يتحدد باسم العلم الذي يبرزه اجتماعيا وثقافيا وسياسيا ودينيا واقتصاديا. وفي هذا الصدد يقول الدكتور محمد الداهي:" تتشكل الشخصية تدريجيا من الإشارات الصورية المتراكمة، ولا تتوضح معالمها وصورتها الكاملة إلا في الصفحة الأخيرة، وذلك بواسطة عملية التذكر التي يقوم بها القارئ. ويمكن أن يحل محل هذه العملية ذات الطابع النفسي الوصف التحليلي للشخوص(قراءتها بمعنى الفعل السيميائي) الذي يجب أن يسعف على استخلاص التمظهرات الخطابية التي

---

[597]- عباس حسن: **النحو الوافي**، المجلد الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الخامسة، ص:034؛

يتشكل منها، واختزالها في الأدوار الموضوعاتية التي يضطلع بها. ويكمن المحتوى الدلالي للفاعل في مقوم التفريد الذي يظهره كصورة مستقلة للعالم السيميائي، ويتخذ أشكالا متعددة، نذكر منها كونه موسوما باسم علم، وقادرا على إنجاز دور موضوعاتي، ومتميزا بمحتوى دلالي."[598]

ويعني هذا أن الشخصية في الحقيقة تتحدد بثلاثة مقومات أساسية، وهي: الدور الموضوعاتي، واسم العلم، والمحتويات الدلالية والقضوية. وبالتالي، فلابد من مراعاتها أثناء التحليل السيميائي للنص الأدبي بصفة عامة، والنص الروائي بصفة خاصة.

❑ أنـــــواع أسمـــــاء العلــــــم:

يمكن الحديث عن أنواع عدة من أسماء الأعلام الشخصية التي ترد في النصوص والخطابات الإبداعية والروائية، ونذكر منها: الأسماء الدينية(إسماعيل- إدريس- سليمان- محمد- إبراهيم- عيسى...)، والأسماء الاجتماعية(الأستاذ- الخماس- الفنان- الحلاق- العسكري- المعلم التدلاوي- والفقيه الرافعي-...)، والأسماء التاريخية (تيمور- أبو عنان- صلاح الدين الأيوبي- هارون الرشيد...)، والأسماء الأسطورية (بدر زمانه- شهراموش- شهريار- شهرزاد- سندباد...)، والأسماء المجازية(العرجاء- سارة- بهية- سلام- سلمى-...)، والأسماء المكانية (التطواني، والبغدادي، والحلبي، والقاهري...)، والأسماء الطبيعية (ياسمين- وقمر- وشمس- وضحى...)، والأسماء المحورة(كريمو- فيطونة- أحمامدو- حسين- حسنين- سوسو- فيفي...)، والأسماء السياسية (جمال عبد الناصر- أنور السادات- كينيدي- خروتشوف...)، والأسماء الفكرية (سارتر- الفارابي-ابن رشد- نيتشه- شوبنهاور- بروطابوراس...)، والأسماء الصوفية والمناقبية (ابن العربي- ابن سبعين- الحلاج- الحسن البصري- ابن مشيش...)، والأسماء الأدبية والفنية (المتنبي-أم كلثوم- فريد الأطرش- محمد عبد الوهاب- صلاح السعدني- أحمد شوقي...)،والأسماء الفانطاستيكية(الدمكمك- الجنية- العملاق- العفريت-إبليس- الشيطان...)، والضمائر الإحالية (أنا- أنت- هو- هي..)، وأسماء الكنية (عبد الرحمن بن خلدون- بنت البتول- سعيد بن سعيد...)، واللقب(سالم- رشيد- بهية- يسري...)، والأسماء الموصوفة (محمد بوراسين- بومعزة- العجوز-بوطاجين...)، والأسماء السيميائية من حروف وأصوات وأرقام وأشكال وعلامات

---

[598]- د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2332م؛

بصرية وأيقونية(صفر وأربعة لدى الكاتبة السعودية رجاء عالم في روايتها:"**أربعة/ صفر**"[599]...)، والأسماء الأمازيغية (بامو- طامو- يوبا- حمو- غنو-...)، والأسماء الغربية والأجنبية (ماري- مارية- يوليوس- مادلين- مورينو...)...

وتحضر هذه الأسماء العلمية بشكل من الأشكال داخل السرود الروائية. ومن ثم، فهي تحمل في طياقا دلالات سياقية وذهنية وافتراضية. وبالتالي، فلابد من استقرائها واستكشافها داخل النص تفكيكا وتركيبا وتصنيفا وتحليلا وتأويلا.

❑ مقـــــــاربات اســـــم العلـــــم:

من المعروف أن ثمة مجموعة من المقاربات والمناهج التي حاولت رصد اسم العلم بالتعريف والتحليل والدرس والمناقشة والتفكيك والتركيب، ويمكن حصرها في المقاربة النحوية، والمقاربة المنطقية، والمقاربة القانونية، والمقاربة الشرعية، والمقاربة الاجتماعية، والمقاربة اللسانية، والمقاربة الأسلوبية، والمقاربة البنيوية السيميائية... وإليكم مجمل هذه المقاربات بنوع من الاختصار والاقتضاب والإيجاز:

9- المقاربـــــــة النحويـــــــة:

خصص النحاة العرب لاسم العلم منذ سيبويه إلى يومنا هذا بابا نحويا للتعريف به في اللغة والاصطلاح، فقسموه إلى علم شخص وعلم جنس، وقسموه باعتبار اللفظ إلى مفرد ومركب، وقسموه أيضا باعتبار أصالته في العلمية وعدم أصالته إلى مرتجل ومنقول، وقسموه كذلك باعتبار دلالته على معنى زائد على العلمية أو عدم دلالته إلى اسم وكنية ولقب. ويقول ابن مالك في ألفيته [600]:

---

[599]- رجاء عالم: **أربعة/صفر**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 9654م؛

[600]- ابن عقيل: **شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك**، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ص:922؛

ومنه منقـــــول: كفضـــــل وأســــــد

وذو ارتجال: كسعـــــــــــاد وأدد

وجملـــــــــــة، ومابمـــــــزج ركــــبا

ذا إن بغيـــــر " ويه" تــــــم أعربا

وشاع في الأعلام ذو الإضافه

كعبـــــــــــــد شمس وأبي قحافه

وقد قد يكون العلم اسم شخص، أو اسم حيوان، أو اسم مكان، أو اسم شيء. وعلم الشخص هو اللفظ الذي يدل على تعيين مسماه تعيينا مطلقا كأفراد الناس، مثل: علي، وسمير، وشريف، ونبيلة... وغيرهم من أفراد الأجناس التي لها عقل وقدرة على الفهم كالملائكة والجن، مثل: جبريل، وإبليس. وسمي بالعلم الشخصي؛لأن مدلوله في الغالب شيء مشخص ومجسم ومحسوس ومتميز. ومن وظائف العلم الشخصي: التعيين، والتسمية، والتخصيص، والتحديد، والتفريد. والعلم مقصور على مسماه، وشارة خاصة به، وهي وافية في الدلالة عليه وحده.[601]

2- المقـــــاربة القــــــانونية:

يرى المقترب القانوني أن شخصية الإنسان تتميز بخصائص تميزه عن غيره، وهي:

9- الاسم الذي يتعرف به على ذاته.

2- الحالة التي تحدد مركزه بالنسبة إلى الدولة، وبالنسبة إلى الأسرة، وبالنسبة إلى الدين.

0- الموطن الذي يمكن معه التعرف على محل إقامته.

1- الأهلية التي بموجبها يستطيع مباشرة نشاطه الإداري.

2- الذمة المالية التي تتكون من مجموعة أمواله ومجموع ديونه، حيث تعتبر جميع أمواله ضامنة للوفاء بجميع حقوق دائنيه.[602]

601- عباس حسن: **النحو الوافي**، المجلد الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الخامسة، ص:034؛

602- د. الطيب الفصايلي: **الوجيز في المدخل لدراسة القانون**، الجزء الثاني، مؤسسة إيزيس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9663م، ص:60؛

وهكذا، فالشخص في المقاربة القانونية هو الذي يحمل علما شخصيا يميزه عن غيره تفريدا وتخصيصا وقانونا وحقا. لذلك، غالبا ما نرى ذلك الاسم الشخصي الحرفي غير كاف، فيلتجئ القانون إلى إرداف ذلك الاسم الشخصي بالكنية واللقب أو الاسم العائلي(Prénom).

هذا، ويتكون اسم العلم في المشرق العربي من الاسم الشخصي والكنية واللقب، أو يتبع الاسم في مصر باسم الأب واسم الجد. أما في المغرب، فقد جرت العادة، باستعمال الاسم الشخصي، مضافا إلى اسم الأب، ويضاف إليه غالبا نسبة إلى مدينة أو قرية أو قبيلة، كقولنا: محمد بن علي الوجدي، وإبراهيم بن أحمد التمسماني، إلخ...خصوصا عندما يستقر الشخص في مكان غير مكان أصله، فتبقى تلك النسبة بمثابة اسم عائلي[603].

وإذا كان القانون قد أوجب على كل شخص أن يحمل اسما عائليا إلى جانب اسمه الشخصي، وتكفل بحماية هذا الاسم، فإنه بالمقابل اشترط أن يكون هذا الاسم صالحا؛ لأن يتخذ اسما عائليا[604]. بيد أن المشرع المغربي منع مجموعة من الأسماء الأمازيغية ؛ لكونها تعبر عن رغبات وطموحات إثنية وسياسية وإيديولوجية ؛ وذلك لكونها لاتتلاءم مع أهداف السلطة المغربية التي فرضت على مواطنيها أسماء معينة لا يمكن الخروج عنها بأي حال من الأحوال.

وهكذا، فالاسم الشخصي هو الذي يحدد الحالة العائلية، و يحدد هوية الشخص الوطنية والجنسية، ويكسبه حق التصرف القانوني والإداري والمالي، وإن حق الإنسان في اسمه كحقه في شخصيته، ليس حقا ماليا، بل هو من الحقوق اللاصقة بشخص الإنسان كحق الحرية الشخصية وحرية الرأي والعقيدة...إلخ.

ويترتب على ذلك أنه لايجوز للشخص أن يتصرف في اسمه، أو يتنازل عنه لغيره بعوض أو بدون عوض، ولا يسقط الاسم أصلا بعدم الاستعمال ولو طالت مدة تركه إياه[605].

ويلاحظ في الدول الغربية أن اسم العائلة هو الذي يستعمل كثيرا في المعاملات القانونية، وهي عادة ورثوها عن الرومان، بعكس الحالة في الدول الشرقية، فإن الاسم الشخصي هو السائد في المعاملات، مع إضافة اسم الأب والجد عند اللزوم[606].

---

[603]- د. إدريس الفاخوري: **المدخل لدراسة العلوم القانونية**، الجزء الثاني، طبعة 9660م، ص:900؛

[604]- د. الطيب الفصايلي: نفس المرجع، ص:61؛

[605]- محمد سامي مدكور: **محاضرات في النظرية العامة للحقوق**، طبعة 9614-9615م، ص:00؛

[606]- محمد علي عرفة: **مبادئ العلوم القانونية**، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثانية، ص:033؛

ومن هنا، يتضح لنا بأن المقاربة القانونية قد نصت على أهمية اسم العلم بالنسبة للشخص باعتباره رمزا قانونيا لوجوده وكينونته وأس وجوده، وأساس جنسيته ومواطنته. وبالتالي، فقد استفادت الرواية العربية من المقاربة القانونية في استثمار البعد التشريعي والحقوقي في توظيف أسماء الشخصيات بشكل من الأشكال.

8- المقاربـــــــة الشرعيـــــــة:

إذا انطلقنا من المقترب الديني أو الشرعي، فإن الله تعالى كرم الإنسان أيما تكريم، وخلقه في أحسن صورة وتقويم، وميزه عن باقي الكائنات بالعقل والهداية، وجعل لكل شخص اسما يميزه عن غيره من البشر، وذلك ابتداء من أبينا آدم وأمنا حواء.

هذا، ولقد تناولت الشريعة الإسلامية مسألة الألقاب، فحرمت المناداة بالألقاب التي فيها سخرية وتنقيص وازدراء واحتقار للإنسان مصداقا لقوله تعالى:" يا أيها الذين آمنوا لا يسخر قوم من قوم عسى أن يكونوا خيرا منهم، ولانساء من نساء عسى أن يكن خيرا منهن، ولا تلمزوا أنفسكم، ولاتنابزوا بالألقاب، بئس الاسم الفسوق بعد الإيمان."[607]

كما ركزت الشريعة الإسلامية كثيرا على مسألة اختيار الاسم الشخصي، فقد روي عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال:" أحب الأسماء إلى الله عبد الله، وعبد الرحمن، وأصدقها حارث وهمام، وأقبحها حرب ومرة."

ويصح التسمية بأسماء الملائكة والأنبياء كطه، ويس. وقال ابن حزم: اتفقوا على تحريم كل اسم معبد لغير الله كعبد العزى، وعبد هبل، وعبد عمر، وعبد الكعبة، حاشا عبد المطلب[608].

وقد نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم عن التسمي بالأسماء الآتية: يسار، ورباح، ونجيح، وأفلح؛ لأن ذلك ربما يكون وسيلة من وسائل التشاؤم. ففي حديث سمرة أن النبي (ص) قال:" لاتسم غلامك يسارا ولارباحا ولانجيحا ولا أفلح، فإنك تقول: أثم هو- فلا يكون- فيقول: لا"[609] (رواه مسلم).

607- انظر: (سورة الحجرات)، **القرآن الكريم**، الآية:93؛

608- الشيخ سيد سابق: **فقه السنة**، الجزء الثالث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، طبعة 9662م، ص:253؛

609- الشيخ سيد سابق: نفس المرجع، ص:253؛

وهكذا، يتبين لنا بكل جلاء ووضوح أن المقاربة الدينية قد تعاملت مع أسماء العلم الشخصية من الوجهة الشرعية، فحددت مجموعة من الشروط والأحكام والمقومات الأخلاقية التي تراعى في اختيار الأسماء الصالحة والمفيدة للإنسان. ومن ثم، فكثير من النصوص الروائية العربية الكلاسيكية قد وظفت شخصيات ذات مسميات دينية كعبد الرحمن، ومحمد، وإدريس، وعائشة، وخديجة، وزينب، وحسين، وعلي...

1- المقاربـــــــة الاجتماعيـــــة:

يلاحظ على المستوى الاجتماعي أن الأسماء العلمية الشخصية بمثابة أقنعة اجتماعية، وعلامات مرجعية سوسيوثقافية، تعبر عن مهن ووظائف وأدوار اجتماعية، وتعكس أوضاعا سوسيولوجية معينة، بل قد تحمل في طياتها ما يدل على التفاوت الطبقي في المجتمع الواحد. فمعظم الأسماء التي: " يخلعها الكتاب المغاربة مثلا على شخصياتهم الروائية تكون، كما في معتاد الحياة الواقعية مأخوذة من بين أسماء الرسل والأولياء وأبطال الإسلام" [610].

ومن ثم، فهذه الأسماء تؤكد التراتب الاجتماعي والديني، ولعل من أهم:" الوظائف التي تؤديها تلك الأسماء والألقاب إلى جانب دورها في تحديد شخص بعينه من بين أشخاص آخرين يشاركونه نفس الاسم الشخصي، هي أن بعضها قد يضفي على الشخص أو يؤكد فيه سمة معينة، وبعضها يحدد المكانة الاجتماعية التي يحتلها الشخص. وهي بذلك تؤدي دورا هاما في تحديد الطريقة التي يمكن أن يتعامل بها هذا الشخص، وما ينبغي أن يراعيه الآخرون في سلوكهم وتصرفاتهم إزاءه."[611]

ومن هنا، فالرواية العربية قد وظفت مجموعة من الأسماء العلمية الشخصية المحددة بالأدوار والوظائف الاجتماعية، والتي تساعد المتلقي على استنطاق دلالاتها، وتشخيص وضعية الشخصية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ومعرفة أثر المجتمع بحال من الأحوال على هذه الشخصية سلبا أو إيجابا.

---

[610]- نقلا عن حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص:220؛

[611]- نقلا عن حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص:222؛

5- المقاربـــــــة المنطقيـــــة:

اهتم المناطقة كثيرا باسم العلم، وربطوه ربطا جدليا بالمرجع والحقيقة الصورية والواقعية، فكان شغلهم الشاغل هو التركيز على مناقشة إشكالية معنى اسم العلم، والأوصاف المحددة، والمرجعية... وكان هناك من المناطقة من ربط دلالات الأسماء بالمرجع والنظرية الوصفية ككوتلوب فريجه Gottlob Frege، وبرتراند راسل B.Russel، وبيرس Peirce...

ومن أهم الدراسات المنطقية في هذا المجال، نذكر: كتاب:" **منطق أسماء الأعلام**" لصول كريبك Saul Kripke[612]، وكتاب:" **مشاكل المرجع: الأوصاف المحددة وأسماء الأعلام**" لجورج كليبر George Kleiber[613]، و" **أسماء الأعلام**" لسورل J.S.Searle[614] ...

وثمة نظريات عديدة في مجال المنطق والدلالة التي تتعامل مع أسماء الأعلام، وذلك من خلال ربط مسمياتها وحقائقها الدلالية بمراجعها الواقعية حقيقة وصدقا وكذبا وتخييلا[615].

3- المقاربـــــــة الأسلوبيـــــة:

هناك من الدارسين من اهتم بدراسة اسم العلم على ضوء المقاربة الأسلوبية كما فعل لورانس بوكول Laurence Bougault في كتابه:"**المقاربة الأسلوبية لأسماء الأعلام في " التماعات" ريمبو Rimbaud**"...

وتستند هذه المقاربة إلى الاستعانة بأدوات البلاغة واللسانيات والأسلوبية في تحليل أسماء الأعلام الشخصية، كالانطلاق من ثنائية التعيين والتضمين، وثنائية التقرير والإيحاء، وثنائية القاعدة والانزياح، وثنائية الدال والمدلول، وثنائية اللغة والكلام، وثنائية المشابهة والمجاورة، وثنائية الاستبدال والتأليف. كما تعمد هذه المقاربة إلى ربط أسماء الأعلام الشخصية بمساراتها التصويرية والمعجمية والنحوية والبلاغية

---

612 -Saül Kripke: ***La Logique des noms propres***, Paris, Éd. de Minuit, 1982, 173 p.

613 - George Kleiber: **Problèmes de référence: descriptions définies et noms propres**, 1981 ;

614 - J.S.Searle: « Proper Names », **Mind**, 266, LDBII, 1958 ;

615 -A.B.Lahkim:(Bers une approche sémantico- pragmatikue de noms propres), **Linguistica Communicatio**, Maroc, BOL.1 No: 2, 1989, p: 81 ;

والتداولية. بالإضافة إلى رصد الأساليب الإنشائية، والتعابير المجازية، والعبارات المسكوكة، والبحث عن بنياتها وتراكيبها ودلالاتها ومقاصدها المباشرة وغير المباشرة.

7- المقـــــاربة البنيوية والسيميائية:

يرى البنيويون اللسانيون والسيميائيون بأن اسم العلم عبارة عن علامة سيميائية ذات دلالة، وإحالة مرجعية، وقد يكون هذا الاسم – إذا استعرنا مفاهيم شارل بيرس CH.Peirce - بمثابة رمز اتفاقي أو اعتباطي، أو إشارة تضمينية أو إيحائية أو تعريضية، أو قد يكون أيقونا، وذلك إذا اتخذ هذا الاسم طابعا بصريا أو كاليغرافيا أو طباعيا... ويتم تقديم الشخصية وتعيينها داخل النص من خلال دال لامتواصل، والذي يتمثل في مجموعة متناثرة من الإشارات والسمات والخصائص التي تميز الشخصية من الداخل والخارج.[616]

هذا، وهناك مجموعة من الباحثين والدارسين الذين درسوا اسم العلم إما على ضوء مقاربات بنيوية لسانية شكلانية، وإما على ضوء مناهج سيميائية ودلالية، ونستدعي في هذا الصدد: جان مولينو [617] J.Molino، وفرانسوا ريكاناتي Recanati [618]، وكريماص Greimas، وفيليب هامون PH.Hamon، ورولان بارتBarthes، وكلود ليفي شتروسStrauss، وتودوروف Todoroб...

فإذا انتقلنا مثلا إلى المقاربة السيميوطيقة السردية، فكريماص Greimas لا يميز بين أسماء الأعلام التي تحضر في المتن السردي كعوامل منجزة(Actants)، وذلك أثناء الحديث عنها ضمن البنية العاملية (المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع، والمساعد والمعاكس) ؛ لأن هذه الأسماء الشخصية ترد داخل السرود والبرامج الحكائية بمثابة بنيات مجردة عامة وكونية تحدد المخيال الإبداعي البشري. ولكن هذه الأسماء تصبح ذات خصوصية فردية متميزة، وذات هوية ثقافية واجتماعية ونفسية واقتصادية أثناء الحديث عنها باعتبارها فاعلا (Acteur). ويعني هذا أن الشخصية السردية تتفرد كينونة ووجودا،

616- فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، طبعة 9663م، ص:20(الهامش)؛

617 - J.Molino et autres: « le nom propre », In: **Langage,** no**:** 66, Juin1980 ;

618 -F.Recanati: « la sémantiƙue des noms propres », In: **Langage Française** 57 féбrier, 1982, pp: 196-218 ;

وتتشخص ملامحها الفيزيقية والنفسية والأخلاقية، وتتميز بنيويا ودلاليا ورؤيويا داخل الحكاية أو القصة المسرودة بواسطة اسم العلم.

ويعني هذا أن الشخصية الروائية بصفة خاصة أو السردية بصفة عامة تتبين داخل المسار القصصي بواسطة اسم العلم، وبواسطة الوحدات التصويرية المعجمية، وأيضا عن طريق الوصف وعملية التذكر والاسترجاع. ويقول كريماص في هذا الصدد:" إن شخصية الرواية، مع افتراض إدراجها حاملة لاسم علم مثلا، تبنى تدريجيا من خلال مجموعة من الوحدات التصويرية المتوالية والمبثوثة على مستوى النص، ولا تتخذ صورتها المكتملة إلا في الصفحة الأخيرة، بفضل التذكر الذي ينجزه القارئ. ويمكن أن يحل محل هذا التذكر، بصفته ظاهرة سيكولوجية، الوصف التحليلي للنص(قراءته بمعنى الفعل السيميوطيقي) الذي يسمح بتحديد التصويرات الخطابية التي يتكون منها وباختزالها إلى الأدوار التيماتيكية التي ينجزها."[619]

ويلاحظ أن الممثل عند كريماص يمكن أن ينجز دورا عامليا(المستوى السردي التركيبي النحوي) ودورا تيماتيكيا(المستوى الدلالي والخطابي):"فالممثل هو فضاء لقاء واتصال بين البنيات السردية والبنيات الخطابية، بين المكون النحوي والمكون الدلالي، لأنه ينجز في ذات الوقت، على الأقل، دورا عامليا ودورا تيماتيكيا، وهما دوران يحددان قدرته وحدود فعله أو حدود كينونته".[620]

والمقصود من هذا أن الممثل له دور مزدوج: دور عاملي، و: " يمكن أن ينجز دورا تيماتيكيا، وهو دور يتميز ببعده الدلالي، لأنه يصدر عن البنيات التركيبية للنحو السردي. فإذا كانت الأدوار العاملية، محددة في المقولات العاملية الثلاث، تمثل، نظريا، كليات المتخيل البشري، فإن الأدوار التيماتيكية ترتبط بالمجموعات البشرية وبنياتها السوسيوثقافية، فهي مرتبطة بالبنية الرمزية التي تسنن الممارسات والإنجازات السوسيوثقافية داخل المجتمع."[621]

ومن هنا، فالممثل حسب كريماص هو بمثابة وحدة معجمية تصويرية تتشكل عن طريق المقومات الجوهرية والعرضية، كما أنه قابل للتفريد باسم العلم، وقادر على إنجاز دور أو مجموعة من الأدوار. وفي هذا النطاق يقول كريماص:" إذا خصصنا للممثل نظامه باعتباره وحدة معجمية منتمية للخطاب، مع تحديد الحد الأدنى من المحتوى الدلالي الخاص، والقائم على حضور المقومات:

أ- وحدة تصويرية (مؤنسنة أو غير ذلك)، أو حاملة لمقوم:+حيوان؛

---

[619] - Greimas: **Du sens 2**, Edition, Seuil, Paris, 1983, p: 64 ;

[620] - Greimas: **Du sens 2**, Edition, Seuil, Paris, 1983, p: 64 ;

[621]- د. عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2332م، ص:939؛

ب- حي؛

ج- قابل للتفريد (محقق في حالة بعض نصوص المحكي، خاصية الأدبية، بالحصول على اسم علم)، يتبدى لنا بأن هذا الممثل يكون قادرا على إنجاز دور أو مجموعة من الأدوار..."[622]

ومن جهة أخرى، يتناول فيليب هامون PH.Hamon اسم العلم في كتابه:"**سيميولوجية الشخصيات الرواية**" [623]، ويعتبرها علامة سيميائية تتحدد دلالاتها ومقاصدها عبر السياقات النصية والذهنية، وذلك ضمن علاقات نصية بنيوية تفاعلية قائمة على التقابل والاختلاف والاستبدال. ويقوم اسم العلم بدور تمييزي للشخصية داخل المسار السردي والحكائي:" ففي حكاية ما تقارن الشخصية بكلمة نصادفها في وثيقة ولكنها غائبة في القاموس، أو باسم علم، أي حد محروم من أي سياق...إنه سند لكون حكائي يحلل كثنائيات تقابلية، متألفة بشكل متنوع داخل كل شيء، هذه الشخصية تشبه فونيما، كما تصوره جاكبسون، أي شبكة من العناصر الاختلافية."[624]

ويرى فيليب هامون أن دال الشخصية الرئيس هو اسم العلم ؛ لأن اسم العلم يكشف لنا سمات الشخصية ومقوماتها الدلالية والسيميولوجية، ويحقق لنا تشاكل النص الدلالي، ويضفي على النص وظيفة الاتساق والانسجام، ويسهل مأمورية القراءة والتلقي. ومن هنا، فتقديم الشخصية:" وتعيينها على خشبة النص يتم من خلال دال لامتواصل، أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بالسمات. إن الخصائص العامة لهذه السمات تحدد في جزء هام منها، بالاختيارات الجمالية للكاتب. فقد يقتصر المنولوج الغنائي أو السيرة الذاتية على جذر منسجم ومحدود من الناحية النحوية (أنا، لي، بي مثلا). أما في حكاية مروية بضمير الغائب، فإن السمة ستركز على اسم العلم بعلاماته الطبوغرافية المميزة وحرف البداية، ويتميز بتواتره(إشارات متواترة إلى حد ما)، بسكونيته، وبغناه(سمة واسعة إلى حد ما)، بدرجة تعليله... إن التواتر مضافا إليه سكونية اسم العلم أو بدائله يعد عنصرا هاما في انسجام مقروئية النص."[625]

ومن هنا، فالضمائر الإحالية (أنا-أنت- هو) التي تعوض الأسماء العلمية حسب فيليب هامون بمثابة سمات منسجمة، ولكنها فقيرة دلاليا ونصيا، ولايمكن بشكل من الأشكال أن تعوض سمات اسم العلم الغنية والمنسجمة لسانيا. ويضيف هامون بأن اسم العلم بمثابة مورفيم أو مونيم فارغ دلاليا، أو عبارة

---

[622] -Greimas: **Du sens 2**, Edition, Seuil, Paris, 1983, p: 259 ;

[623] - PH.Hamon: « Pour un statut sémiologikue du personnage », Larousse, reбue **Littérature**, no: 6, 1972 ;

[624]- فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص:24؛

[625]- فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص:15-16؛

عن بياض دلالي يتم ملؤه داخل النص عن طريق التعريفات، والتعويض، والبورتريه، والوصف، وتشغيل السمات الدلالية والمقومات السيميولوجية، وتشغيل البدائل المختلفة، وتنويع الضمائر[626]. ويساعد اسم العلم على تفادي الإبهام أو الغموض أو الالتباس الذي يمكن يسببه أن الضمير الشخصي أو غير الشخصي (on).، كما يمكن تجنب تكرار اسم العلم عن طريق استعمال الصفات والسمات الدلالية، واستخدام التلميح والإيحاء والتعريض.

هذا، وترتكز مقاربة الشخصية الروائية عند فيليب هامون على رصد ثنائية الدال والمدلول، مع تفكيك الرواية، باعتبارها نصا أدبيا تخييليا وافتراضيا، إلى مقاطع نصية، وذلك عبر مجموعة من المعايير السيميائية[627]، وتصنيفها تصنيفا بنيويا وشكلانيا، مع تقليص عددها ما أمكن، وذلك لتسهيل عملية التحليل والقراءة والدراسة.

وبعد ذلك، يتم التركيز على دال الشخصية، وذلك من خلال استكشاف سمات الشخصية الوصفية، وتبيان التسمية العلمية، وتحديد عمليات التشخيص الفني. أما على مستوى المدلول، فيتم التركيز على الوظائف والأدوار العاملية والتيماتيكية للشخصية، مع تحديد بعض العناصر السيميولوجية كما حددها فيليب هامون كالثروة، والأصل الجغرافي، والجنس، والسن، والإيديولوجيا.

❑ وظـــــائف اســـم العلـــــم:

يحمل اسم العلم في طياته داخل السياق النصي أو الخطابي أو في معزل عنه مجموعة من الوظائف التي يمكن حصرها في الوظيفة التقريرية التعيينية، والوظيفة التضمينية الإيحائية، والوظيفة الأيقونية البصرية،ويمكن أن نستعين أيضا بالوظائف الأخرى التي حددها رومان جاكبسون R.Jackobson كالوظيفة الانفعالية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة المرجعية، والوظيفة الحفاظية، والوظيفة الجمالية، والوظيفة اللغوية. علاوة على وظيفة التشاكل الدلالي، وتحقيق الاتساق والانسجام، وتسهيل مأمورية القراءة والتلقي أثناء تفكيك النص وتركيبه.

وعليه، فالشخصية تتخذ من خلال اسمها دلالات ووظائف اجتماعية وإيديولوجية، وتعبر عن وضعية طبقية معينة، لأن اسم الشخصية عموما:" إيحاء من شأنه إنارة جانب في القصة، وأحيانا قد يلمح إلى

---

[626]- فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص:ص:29؛

[627]- د. جميل حمداوي: (المعايير السيميائية لتقطيع النصوص والخطابات)، **موقع دروب**، موقع رقمي إلكتروني، http://www.doroob.com/?author=750، أو **موقع المثقف**، **الثلاثاء: 96- 201099 - العدد: 9578**؛

تطابق مع الوضعية النفسية أو الاجتماعية أو الفكرية لهذه الشخصية، بدليل كون الطبقة الراقية في الحضر تختار أسماء معينة خلافا لأهل الأرياف المتمسكين بأسماء الأجداد والأسماء التاريخية.
أيضا للاسم غنى في دلالاته، فقد يكون مبعث ذكرى أو رمزا عند الكاتب بالذات.ثم هو يفصح عن جنس الشخصية (ذكر- أنثى)، وموطنها (عربية- أفريقية...)، ومعتقدها الديني، إلى غير ذلك من دلالات أخرى غير محصورة."[628]

وهكذا، فالروائي وهو يعمد جاهدا إلى اختيار أسماء شخصياته إنما يفعل ذلك لإثارة المتلقي، أو تخييب أفق انتظاره، أو مخاطبة عقله وذهنه وذكائه، ليتقبل عالم الشخصية، ويتعرف أدوارها السردية، ويستوعب وظائفها العاملية والتيماتيكية والكلامية، وذلك عبر امتدادات الرواية، وحسب إيقاعها السريع أو البطيء.

فالرواية الواقعية الكلاسيكية مثلا كانت توظف أسماء علمية شخوصية ومكانية ذات طبيعة مرجعية واقعية لتوحي بأثر الواقع، وتوهم المتلقي بصدق المرجع النصي، وإمكانية التأكد منه، أي كانت لها وظيفة مرجعية في توظيفها لأسماء العلم التاريخية والأسطورية والواقعية والمجازية. بينما الرواية الجديدة كانت تركز كثيرا على الوظيفة الفنية والجمالية التي تتمثل في التجريب، والانزياح، وتكسير النمط التقليدي، والاهتمام بالتقنيات الشكلية على حساب المضامين الواقعية والمرجعية. أما الرواية العربية التأصيلية فهمها الوحيد هو أن تعزف على إيقاع الهوية والأصالة والحفاظ على مقومات الذات، وعدم الانسلاخ عن المقدس. وبالتالي، عدم الاستسلام لسياسة التغريب والتدجين والاستلاب.
وعلى أي حال، تؤدي أسماء العلم الشخصية داخل النصوص والخطابات الروائية عدة وظائف. ومن بين هذه الوظائف المتميزة نذكر: الوظائف اللسانية والجمالية والمنطقية والإيديولوجية والأنتروبولوجية والاجتماعية والأيقونية والسيميائية.

❑ من أجـــــل منهجية سيميائيـــــة لمقاربة اسم العلم:

يستلزم التعامل السيميائي مع اسم العلم الشخصي الانطلاق من أربعة ثوابت منهجية، ويمكن حصرها في: البنية، والدلالة، والوظيفة، والقراءة النصية السياقية. بالإضافة إلى دراسة وضعية الشخصية اتجاه الشخصيات الأخرى.أي: دراسة علاقاتها التفاعلية مع الشخصيات الأخرى تقابلا وتآلفا، والتركيز على

---

[628]- المصطفى أجماهري:(الشخصية في القصة القصيرة)، **مجلة الموقف**، المغرب، العدد:93، سنة 9656م، ص:929؛

معطياتها البنيوية، واستقراء مكوناتها النسقية، ورصد مواصفاتها النفسية والعضوية والأخلاقية والاجتماعية والثقافية، وذلك ضمن جداول تصنيفية كمية وكيفية، وتحديد مجمل وظائفها العاملية والدلالية والكلامية والذهنية.

ولايمكن دراسة الشخصية إلا من خلال تفكيك النص إلى مقاطع، وتصنيف هذه المقاطع وتقليصها،وتحديد الأسماء العلمية، وفهم الشخصية من خلال وظائفها وأفعالها ومواصفاتها الداخلية والخارجية، وتحديد سماتها ومقوماتها السيميائية:" إن السمة الدلالية للشخصية ليست ساكنة، ومعطاة بشكل قبلي، يتعين علينا فقط أن نتعرف عليها، ولكنها بناء يتم اطرادا زمن القراءة، زمن المغامرة الخيالية، إنها شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال أو الصفات).إن الشخصية هي دائما وليدة مساهمة الأثر السياقي (التركيز على الدلالات السياقية الداخل/نصية)، ونشاط فكري وبناء يقوم به القارئ."[629]

حينما نود دراسة اسم العلم الشخصي من حيث البنية، فهنا لابد من الإشارة إلى مكوناته الصوتية، كأن نتعرف على الأصوات المحاكية، ونميزها عن غيرها من الأصوات، وندرس الأصوات المتماثلة كما في هذه الأسماء الشخصية: حسن و حسين وحسنين في رواية " **بداية ونهاية**" لنجيب محفوظ، ونركز كذلك على وظائف الأصوات الإيقاعية والمتناغمة في الأسماء العلمية التي نصادفها في النصوص والخطابات، ولاسيما السردية منها كسوسو وفيفي...

أما على المستوى الصرفي، فلابد من تشغيل خاصية الاشتقاق، لمعرفة جذر الأعلام وسوابقها ولواحقها، والبحث عن دلالات ذلك في السياق النصي، والتأشير على الأعلام الخاضعة لصيغة التضعيف والتكبير والتصغير، وكل ذلك في علاقة مع الوظائف السردية والأفعال الموصوفة. ويقول فيليب هامون في هذا الإطار:" وقد يجنح القارئ إلى عزل الجذر، واللواحق، والسوابق داخل اسم العلم، ويقوم بدراسة المورفيمات بطريقة استرجاعية، وذلك حسب مدلول الشخصية، أو على العكس من ذلك قد تصبح لديه هذه المورفيمات أدوات يستخدمها كمراجع استباقية، أو كأفق انتظار يقوم من خلاله بتوقع الشخصية... كل هذه العناصر تشتغل كإشارات تحيل على هذا المضمون الأخلاقي أو ذلك على هذا المضمون الجمالي، الطبائعي، الإيديولوجي المقولب(النبالة، والوضاعة، والدناءة، إلخ...)".[630]

ومن الناحية التركيبية، لابد من تحديد بنية كلمة اسم العلم: هل هي مفردة أو مركبة؟ وفي حالة الإفراد: هل هي اسم أو فعل أو حرف أو رقم أو شكل أو أيقون أو ظرف أو صفة أو حال... ؟ وفي

---

[629]- فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص:25؛

[630]- فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص:22؛

حالة تركيبها، هل هي مركبة تركيبا اسميا(الخير نازل- السيد فاهم- رأس مملوء...)، أو هي مركبة تركيبا فعليا(فتح الله- جاء الحق- سر من رأى...)؟ وهل هذا التركيب الجملي الاسمي أو الفعلي هل: هو تركيب إسنادي (جاد الله- فتح الله...)، أو تركيب إضافي(عبد الله- عبد الرحمن- عبد التواب...)، أو تركيب مزجي(خالويه- نفطويه- سيببويه...)؟

أما من حيث البنية الطباعية لاسم العلم، فهنا لابد من الإشارة إلى الخصائص الطباعية والطيبوغرافية لاسم العلم، وذلك من حيث مميزات الكتابة والخط، والأشكال التي يرد عليها فوق صفحة النص، ودراسة البنية الأيقونية، مثل: الحرف O يدل على شخصية مدورة وبدينة وضخمة، بينما يدل حرف I على الشخصية الرقيقة والنحيفة.

وإذا انتقلنا إلى المستوى البلاغي، نتساءل عن خصائص اسم العلم الأسلوبية والتصويرية، وذلك من حيث الانزياح واحترام قواعد الصياغة العرفية. وبالتالي، نتساءل: هل ورد اسم العلم في صيغة تقريرية حرفية أو في صيغة إيحائية تضمينية؟

وبعد الانتهاء من دراسة البنية، يتم دراسة الدلالة، وذلك عن طريق عقد علاقات وترابطات سياقية بين اسم العلم ولقبه وكنيته وأفعاله وصفاته، وتصنيف القيم ضمن جداول كمية وكيفية، وذلك عبر تحليل السمات والمقومات الدلالية والسيميولوجية، بعد أن يتم أولا تحديد الحقول الدلالية والمعجمية. ومن ثم، ننتقل إلى تبيان مجمل الوظائف والمقاصد المباشرة وغير المباشرة لأسماء العلم في بناها النصية والذهنية وعوالمها الممكنة والتخييلية والسياقية. وفي هذا الصدد يقول فيليب هامون:" سيكون على التحليل،إذاً،إبراز الحركية السيميائية للشخصية التي تمتد من الأصوات المحاكية إلى المجاز مرورا بالرمز والنمط والتشخيص. وبطبيعة الحال، فإن هذا التعليل مبني حسب قيمة الشخصية، أي حسب مجموع الأخبار التي تعد هذه الشخصية سندا لها على طول الحكاية.إنها أخبار تبنى في نفس الوقت بشكل تتابعي واختلافي أثناء القراءة، كما تبنى بشكل استعادي."[631]

وهناك من يحاول قراءة أسماء الأعلام انطلاقا من المقاربة البيرسية، وذلك بالاعتماد على المستوى الدلالي،والمستوى السيميوطيقي، والمستوى التداولي كما فعل طيبو P. Thibaud في كتابه:" **اسم العلم والتفريد عند بيرس**"[632]، أو توظيف الثلاثية الاصطلاحية في التحليل، والتي تتمثل في: الرمز، والإشارة، والأيقون.

---

[631]- فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص:25؛

[632] -P.Thibaud: **Nom propre et individuation chez Peirce**, 31 May 2007 ;




❑ **سيمياء اسم العلم في الرواية العربية الكلاسيكية:**

وظفت الرواية العربية الكلاسيكية ضمن مسارها التطوري مجموعة من الشخصيات التي تحمل أسماء علمية واضحة ومحددة دالة على شخصيات إنسانية مكثفة اجتماعيا وفيزيولوجيا ونفسانيا وأخلاقيا. وقد تأثرت في ذلك بالرواية الواقعية الغربية الكلاسيكية كما عند فلوبير، وستندال، وإميل زولا، وهونري بلزاك... التي اشتغلت على توظيف الأعلام الشخصية المرجعية الإحالية الغنية بالدلالات والسمات، وارتبطت بالوصف، والبورتريهPortrait، واللقب والكنية، وشجرة النسب، والرسم البياني التفصيلي كما في بعض روايات إميل زولا. و" انطلاقا من هذا، يمكن أن نتوقع – حسب فيليب هامون- من روائي واقعي مقروء القيام بمجهود كبير من أجل تخصيص وتنويع السمات الدالة لشخصياته المختلفة، متحاشيا، مثلا أسماء العلم التي تتشابه من الناحية الصوتية.

أما إذا تعلق الأمر بأفراد عائلة واحدة، فسيكون هناك توزيع دقيق في الأسماء(سيكون اللقب هو الجذر الذي يضمن الديمومة الدلالية، في حين لا يقدم الاسم والكنية سوى نوع من الليونة والتنوع)، كما يتم تجنب الغرف من مادة صوتية ضئيلة. ومع ذلك، فإن القرن الثامن عشر كان يتميز بانتقاء مجموعة من الشخصيات موسومة وناتجة عن تأليف لعدد ضئيل من المورفيمات الثابتة:

Fré / pré / mont / euil / auge/ Mer / Fran /cour

وما هو جدير بالدراسة هو عملية التوزيع الخاص بنفس السمة. فما يحكم السمة على مستوى الجملة هو القواعد النحوية: التطابق، والتعدي، والتوزيع، لا يستطيع أي نص الإخلال بها، تحت طائلة المساس بمقروئيته المباشرة."[633]

وكان الواقعيون يهتمون كثيرا بأسماء العلم قبل تشغيلها في النص الروائي، فيفكرون مرارا وتكرارا عن العلاقات الدلالية الموجودة بين الدال والمدلول، وذلك على الرغم من العلاقة الاعتباطية الموجودة بينهما عند اللسانيين والبنيويين. ويقول فيليب هامون عن القصدية لدى الروائيين الواقعيين في توظيفهم للأسماء العلمية:" يحدد الدليل اللساني باعتباطيته، ولكن درجة اعتباطيته (أو على العكس درجة تعليله) قد تكون متفاوتة، وسيكون من المفيد، إذاً، أن نحكم وأن نقيس هذه القدرة التي يملكها كاتب ما لتعليل سمة شخصيته. ولا أحد يجهل الهم الهوسي الذي يحمله جل الروائيين في عملية اختيار أسماء أو ألقاب لشخصياتهم، أحلام بروست حول لقب Guermantes أو لقب المناطق الإيطالية أو البريطانية، ولقد

---

[633]- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:29-23؛



جرب زولا قبل أن يتوقف عند روغان أو مكار مجموعة كبيرة من أسماء العلم مختبرا تباعا، الترخيم، الإيقاع، المجموعات المقطعية أو مجموعات الحركات أو الصوامت."[634]

وعليه، فمن يتأمل الرواية العربية الكلاسيكية، فسيجد أنها توظف أسماء علمية كثيرة تارة، وتقتصد فيها تارة أخرى. بيد أن ما يلاحظ على هذه الأسماء غلبة المرجع الديني، كتوظيف زينب وحامد في رواية" **زينب** " لمحمد حسين هيكل، واستخدام علي، وحسن، وحسين، و حسنين، ونفسية في رواية" **بداية ونهاية**" لنجيب محفوظ،وتوظيف إدريس في رواية " **أوراق**" لعبد الله العروي، وعبد الرحمن في رواية " **دفنا الماضي**" لعبد الكريم غلاب...إلخ

هذا، وقد توصل الباحث المغربي حسن بحراوي إلى أن الرواية المغربية الكلاسيكية قد شغلت كثيرا الأسماء الدينية، حيث يقول الباحث:" إن معظم الأسماء التي يخلعها الكتاب المغاربة على شخصياتهم الروائية تكون، كما في معتاد الحياة الواقعية، مأخوذة من بين أسماء الرسل والأولياء وأبطال الإسلام. ولعل في هذا ما لا يفسر التفوق الساحق لاسم (محمد) الذي يأتي على رأس القائمة من حيث عدد المرات التي تكرر فيها في المتن الروائي (تكرر عشر مرات في عشر روايات وهو رقم قياسي)، يتبعه في الدرجة اسم إدريس الذي تكرر ثمان مرات، ثم تتعاقب أسماء علي وعباس وسليمان وإبراهيم وعلال وبوشعيب، وجميعها أسماء لرسل وأولياء وأبطال بكل التأكيد اللازم، ومعدل تكرارها من مرتين كحد أدنى إلى أربع مرات كحد أعلى، أما أسماء الشخصيات من النساء فتتصدر اللائحة فيها أسماء فاطمة وفاطنة، تتكرر كل منهما ست مرات ثم خديجة أربع مرات ومريم ثلاث مرات إلى أسماء، مثل: عائشة ونعيمة وثريا، ومعدل تكرارها بين مرتين وثلاث مرات. "[635]

ولكن الرواية المغربية وغيرها من الروايات العربية لم تكتف بتوظيف الأسماء العلمية الشخصية القديمة المرتبطة بالماضي والدين أصالة وعتاقة، بل وظفت كذلك أسماء علمية حديثة ومعاصرة من جهة كسوسو وفيفي وياسمين...، وأسماء أجنبية أو غربية من جهة أخرى كماري كما في رواية"**قنديل أم هاشم**" ليحي حقي، ومارية ويوليوس في روايات عبد الله العروي، ومادلين وفرانسوا في رواية " **دفنا الماضي**" لعبد الكريم غلاب، ومسيو آرنو في رواية" **الريح الشتوية**" لمبارك ربيع. وغالبا ماترد هذه الأسماء العلمية في الرواية العربية الكلاسيكية مفردة، أو أسماء مركبة مرتبطة بالكنية أو اللقب أو المكان، أو أسماء في شكل أوصاف وأحوال وعاهات...

---

[634]- فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص:25؛

[635]- د.حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص:216؛



فإذا أخذنا على سبيل المثال رواية:" **بداية ونهاية**" لنجيب محفوظ [636]، فإننا نجد أن شخصياتها الرئيسة الثلاث: حسن، وحسين، وحسنين، تؤشر على تراتبية على مستوى السن، كما تدل على هرمية اجتماعية، وذلك إذا احتكمنا فعلا إلى مقياس الصرف، فاستحضرنا أيضا مقولة التصغير. إذ إن حسين هو تصغير لحسن، وحسنين بدوره تصغير لحسين. وقد ساهمت هذه المقولة النحوية في إضاءة النص إن فهما وتفسيرا، وإن تفكيكا وتركيبا. وساعدتنا، بالتالي، على استيعاب دلالات النص، وفهم تشاكلاته البنيوية والسيميائية، والتي تتمثل في ثنائية: الفقر والتسلق الطبقي. وهكذا، فحسنين أصغر الإخوة الثلاثة داخل أسرة كامل علي أفندي، في حين يشكل علي كامل محور الرواية، وذلك لكونه الأب المعيل للأسرة. ومع موت الأب، تفتقد الطبقة الصغيرة في مصر وضعيتها الاجتماعية اللائقة بها إبان الاحتلال الإنجليزي، فتضيع مكانتها الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية، ثم يؤثر ذلك الوضع السلبي بشكل من الأشكال على أفراد الأسرة.

وعليه، فنجيب محفوظ يستعمل أسماء فردية في روايته (حسن، وحسين، وحسنين)، و يشغل كذلك ثنائية علمية مركبة، مثل: كامل علي، وفريد محمد، وأحمد يسري، أو يضيف إليها صيغة الاحترام الدالة على الهرمية الطبقية و التراتب الاجتماعي (كامل علي أفندي- فريد أفندي محمد- أحمد بك يسري)، أو يوظف أسماء دالة على القرابة (الأب-الأم)، أو على صفات أخلاقية وخلقية دالة على مواصفات الشخصية وهيئتها الجسدية (بهية- سالم- نفيسة- فريد- أحمد- يسري).

ومن هنا، نستنتج أن الكاتب قد استخدم مقولات صرفية واجتماعية ودينية في اختيار أسماء شخصياته، والتي تنتمي كلها إلى المعجم الشيعي العلوي(حسن- حسين- حسنين- علي). ومن ثم، فالمقولات الصرفية تتمثل في التصغير(حسن- حسين- حسنين)، والصفة المشبهة (فريد- نفيسة)، واسم الفاعل(كامل- سالم)، وألفاظ القرابة(الأب- الأم)، واسم التفضيل(أحمد)، والاسم الموصوف(بهية)، وصيغة الفعل المضارع(يسري).

أما إذا انتقلنا إلى البعد الدلالي والتداولي، فنلاحظ أن الكاتب يستقي معظم أسمائه العلمية والشخصية من المعجم الديني، وبالضبط من مسميات البيت العلوي الشريف (حسن، وحسين، وحسنين، وعلي)، ومن أسماء الأنبياء (محمد- أحمد)،ومن الأسماء الدالة على التفاؤل والخير (سالم- كامل- نفسية- يسري). فيسري مثلا يدل على الهرمية الطبقية والتفاوت الاجتماعي، إذ يحيل اسم يسري على اليسر والثروة والغنى. كما أن كلمة (بك) تنص على المكانة الاجتماعية، والحظوة الطبقية التي كان يتمتع بها بك يسري في مجتمعه المعروف بالتناقضات الجدلية والطبقية. وقد سهلت هذه الشخصية (بك يسري) على

---

[636]- نجيب محفوظ: **بداية ونهاية**، دار القلم، بيروت، لبنان، بدون تأريخ للطبعة؛



حسنين قضاء حوائجه، وتحقيق طموحه الاجتماعي، وتحصيل موضوعه المرغوب فيه، وذلك من خلال مساعدته على دخوله المدرسة الحربية التي تخرج منها ضابطا عسكريا. لكن حسنين أراد أن يتسلق طبقيا، فدفعته وظيفته الاجتماعية أن يتقدم لخطبة ابنة بك يسري. بيد أنه لم يفلح في ذلك؛ لأن ذلك يعني تسلقا اجتماعيا طفيليا، والذي يستوجب تغيير حتمي للاسم مكانة وطبقة ونسبا وحسبا وثروة، والالتزام بأكليشيهات الاحترام. بيد أن الوسط الاجتماعي في تلك الفترة المشروطة بالاحتلال الأجنبي والحكم الملكي المستبد، ناهيك عن هيمنة قانون التراتب الطبقي، لايسمحان بأي حال من الأحوال بذلك التسلق غير المشروع وغير المقبول.

ومن هنا، يحيل اسم حسنين داخل السياق النصي الروائي على الصغر والدلال والوسامة والتسرع وقلة الخبرة والتجربة. ومن ثم، سيدخل حسنين في علاقات تفاعلية صراعية كارثية داخل المعطى النصي، وذلك أولا مع خطيبته بهية رمز البهاء والجمال والحسن اتصالا وانفصالا. وثانيا، مع بك يسري رمز الغنى والثروة طمعا وخيبة. وثالثا، مع أخيه الأكبر حسن رمز الإجرام واللصوصية طلبا وحبا ومحاسبة، ومع أخته نفيسة استجداء ونقمة وانتقاما، ومع أخيه حسين رجاء وغرورا واحتيالا.

❑ سيمياء اسم العلم في الرواية الجديدة:

أعلنت الرواية الغربية الجديدة (الرواية الفرنسية الجديدة ورواية تيار الوعي)، وذلك مع مطلع القرن العشرين، موت الشخصية على غرار البنيوية التي أعلنت موت المؤلف في سنوات الخمسين من نفس القرن، فتخلصت هذه الرواية من البطل المحوري، ثم أزالت عنه هويته العلمية، متمردة في ذلك عن الرواية الكلاسيكية النموذجية التي مجدت البطل في القرن التاسع عشر إلى حد التقديس والتعظيم والتأليه، واصفة إياه بشكل تفصيلي استقصائي تارة أو بشكل موجز ومقتضب تارة أخرى، وذلك بالتعرض له تصويرا وتشخيصا وتعيينا وتخصيصا من جميع نواحيه الفيزيولوجية والنفسية والأخلاقية والاجتماعية والوظائفية، فركزت كثيرا على اسم العلم باعتباره سيد الدوال، وأساس الدلالة والمقصدية كما عند بلزاك، وفلوبير، وإميل زولا، وستاندال...

وعليه، فقد سارع مجموعة من الروائيين الجدد كآلان روب غرييه، وكلود أولييه، وكلود سيمون، ونتالي ساروت، وجان ريكاردو، وميشيل بوتور، وصمويل بيكيت، وفيرجينيا وولف، وجيمس جويس، وكافكا... إلى الثورة على الشخصية البطلة، واستبدال أسماء الأعلام بضمائر التكلم والخطاب والغياب إلى درجة الإكثار والمبالغة، حتى تميزت بعض النصوص الروائية بالغموض واللبس والإبهام كما



نلفي ذلك عند نتالي ساروت Nathalie Sarraute في روايتيها:" **أوصاف رجل مجهول**"، و"**القبة الفلكية الاصطناعية**".

ومن هنا، فقد استعمل هؤلاء الروائيون الجدد الشخصية التي بدأت تفقد شيئا فشيئا:" دورها الذي كانت تمارسه في الرواية الكلاسيكية. فقد لاحظنا أن هؤلاء الروائيين يميلون إلى طمس معالم الشخصية عن طريق تجريدها من اسمها أحيانا، ومن أبعادها الفيزلولوجية وتاريخها بصفة عامة إلى حد أنها تصبح لدى بعضهم مجرد ضمير متكلم لا غير، وهذا ما تميزت به بصفة أخص الكاتبة نتالي ساروت التي تستعمل الضمائر بصفة مكثفة دلالة على الشخصيات إلى درجة أن القارئ في كثير من الأحيان، لا يستطيع التمييز بين الشخوص إلا بمشقة كبيرة."[637]

بل كانت هذه الرواية حسب فيليب هامون تعمد إلى توظيف شخصيات تحمل أكثر من اسم، أو تشغيل شخصيات مختلفة تحمل نفس الاسم، أي:" تغير في الديمومة، نفس الشخصية قد تكون تباعا امرأة، أو رجل، أشقر، أو اسمر، ديمومة في التحولات (شخصيات تقوم بنفس الفعل أو تتلقى نفس الأوصاف)."[638]

بل نجد أكثر من هذا أعلاما شخصية عند بعض الروائيين الجدد ترد حروفا كحرف (K) عند كافكا Kafka، أو علامات سيميائية في شكل أرقام وأصوات وأشكال وأيقونات، ويعبر كل هذا عن امتساخ الإنسان وجوديا وكينونيا، وذوبانه في مجتمع لا يعترف بالإنسان كذات وشعور وروح داخلية، فتم تحويله، بالتالي، إلى مجرد آلة أو علامة أو بنية أو رقم ضائع. وبالتالي، علبته داخل مجتمع رأسمالي تقني ليس إلا.

وإذا كانت الرواية الغربية الكلاسيكية قد اهتمت كثيرا بالشخصية باعتبارها رمزا للفرد أو الإنسان، وقدمته باسمه الذي يحدد هويته، ويبرز وضعيته الاجتماعية، ويبين مكانته المهنية والأدبية، ويرصد معتقده الديني، ويظهر أدواره السردية والوظائفية داخل العمل الروائي، حيث اعتدنا أن نجد في كل رواية شخصيات محددة الملامح والتصرفات:"تتحرك كل منها بشكل متناسق مع خلفياتها الفكرية والاجتماعية، وتفاعلها مع بيئتها وعصرها، وانكب باحثون على التفتيش عن أسمائها الحقيقية وعن واقعها التاريخي والجغرافي، وتأثرنا بها فعاشت في مخيلتنا أسماء مثل: جان فلجان، وسيرانو دوبرجراك،

---

[637]- د. محمد الباردي: **الرواية العربية الجديدة**، الجزء الأول، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى سنة 9660م، ص:299؛

[638]- فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص:16؛



وبول وفيرجيني، وغيرهم"[639]. بيد أن الأشياء حلت محل الشخصيات مع الرواية الغربية الجديدة، واختفت معها هويتها الكينونية، وملامحها النفسية، وأسماءها العلمية المميزة، والمحددة لها.

أما إذا انتقلنا إلى الرواية العربية الجديدة، فقد تأثرت بصنوها الغربية، فسارت على هديها في توظيف الشخصيات المشيأة، بت شغيل مسميات شخصية في شكل أرقام وحروف وأصوات وأسماء غريبة، فاستعملت علامات بصرية وأيقونات أو علامات فانطاستيكية قائمة على الامتساخ والتحول العجائبي والغرائبي كما في رواية " **سماسرة السراب"**[640] لبنسالم حميش الذي شغل شخصيات عجائبية وكائنات غريبة مثل: الدمكمك، وعنبر بلال،وآل طرزان، وغزلان....

وإذا أخذنا على سبيل المثال رواية:" **أربعة/صفر**" للكاتبة السعودية رجاء محمد عالم، فإنها تستخدم الأرقام والضمائر المبهمة للإحالة على شخصيات عالمها الروائي، فرقم أربعة يحيل على الرجل المزواج المستبد، ورقم صفر يدل على الأنثى الضائعة والمقهورة والمستلبة:" **وأنا " أربعة"...أردت فقط أن أحدثك ويجب أن تسمع.. أنت تراه من مكانك العالي ذاك..." هو" ينتظرني و...ما الذي تفعله هناك؟!**

-" أربعة"..؟ ياله من اسم..!

مع أنني لا أصدق أن تكون مجرد صورة وضوء..هذه الرائحة التي تملأ أنفي لرغيف قطعا..أعرفها..على بعد كل النوم والأيام أشمها..هنا حتى الصور تفوح؟! ومع ذلك فليتك تسمح لي بالتسلق إليك..ليتك تهبط فأنا....

- وحدي وخائف..

أنت ستسمع وأنا لا يجب أن أصمت..أنت لا تعرف في مكانك هناك كم"هو" مرعب و..اسمه وحده يخيفني:" صفر"..لا تسخر..أعرف ما ستقوله..أنا أخرجته..لكنه جاء بشعا و..مافتئ يطاردني..ومع ذلك فقد أخرسهم جميعا.. كانوا يريدون مني ابتلاعها و.." هو" وحدهم طردهم.. والآن أنا...

- أنت ضخم حقا ومثله... لكنها كذبة...أردها كذبة...

وأيقظته من نوم العفاريت ليخرس" مئة"..و" هو" الآن لا يريد العودة للنوم...ابن القصاب اقسم... وكنت أعرف أنه اخترعها تلك القطة وكانت سخيفة... فمامعنى أن يغرقها العجوز بالزيت!! انظر..أترى تلك الطريق..؟! إنها فارغة لكن في نهايتها حفرتي...وكتمت فيها سأختبئ

---

[639]- مصباح أحمد الصمد: (الرواية الفرنسية الجديدة- وتقنيات التجديد)، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، المجلد 23، العدد:1، 9663م، ص:963؛

[640]- بنسالم حميش: **سماسرة السراب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9663م؛



لكن...الأضواء تنتهي في أولها...وتبدأ تلك البقعة المظلمة المليئة بالبلل...إنه يقف في الهواء يسدها تماما.." هو" ضخم ضخم وأنا لن أمر تحته.. ثم..أنا لم أر زيتا قط في ذلك البيت...إنهما يغرقان كل شيء بالماء: الخضر والأرز الـــــ..

كل شيء يسلقانه ويبتلعانه و..لاأعرف من أين جمعت لهم " صفر المرعب" لكنه أفلت مني وابتلع كل شيء: الرمادي والأحمر وأعين السمك والوجوه في حجرتي و...كل شيء في جوفه الآن يسبح ولن يعود في حجرتي و..كل شيء في جوفه الآن يسبح ولن يعود يطاردني...فقطط "صفر"..و" هو" أبشعها جميعا..."[641]

وهكذا، يظهر لنا هذا المقطع النصي أن رجاء عالم توظف في روايتها الشكلانية الجديدة مسميات علمية شخصية في شكل ضمائر(هو- أنا- أنت..) وأرقام (صفر- أربعة- مائة). وقد تأثرت في هذا بالرواية الفرنسية الجديدة، واغترفت كذلك من رواية تيار الوعي كما لدى فيرجينيا وولف، وجيمس جويس، وصمويل بيكيت، وكافكا، ودون باسوس...

❑ سيميـــــاء اسم العلم في الرواية التأصيلية أو التراثية:

تتسم أسماء الأعلام الشخصية في الرواية العربية التأصيلية كما في روايات كل من بنسالم حميش(العلامة، مجنون الحكم، وزهرة الجاهلية...)، وجمال الغيطاني(الزيني بركات، والتجليات...)، و أحمد توفيق(جارات أبي موسى...)، و رجاء عالم (طريق الحرير، سيدي وحدانه، وأربعة /صفر، وحبى، ومسرى يارقيب...)، و رضوى عاشور(ثلاثية غرناطة)،ومحمود المسعدي(حدث أبو هريرة قال...)، بكونها أسماء إحالية مرجعية وتاريخية وأسطورية تنبض بعبق العتاقة والتاريخ والأصالة والتراث والهوية، مع هيمنة العلم المرجعي اسما ولقبا وكنية.

وهكذا، نجد مثلا في رواية:" **العلامة** "[642] للروائي المغربي بنسالم حميش مجموعة من الشخصيات التاريخية والسياسية والصوفية والدينية ذات البعد المرجعي، مثل: السلطان برقوق، والسلطان الناصري، وتيمور الأعرج، وأبو عنان، وابن العربي، وابن خلدون، وابن سبعين، وابن قسي، والولي أبو مدين الغوث، وابن عاشر، وأبو يعزى... في مقابل شخصيات تخييلية كسعد، وحمو الحيحي، وشعبان... وبالتالي، فلهذه الشخصيات المرجعية التاريخية والتخييلية:" دور هام في توتر فضاءات الأحداث، وتأزيم

---

[641]- رجاء عالم: **أربعة/صفر**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 9654م، صص:62-63؛

[642]- بنسالم حميش: **العلامة**، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9664م؛

وتيرة الحكي، وتعقيد إيقاع الرواية ؛ لأنها تخلق جبهتين حول العلامة: جبهة التوادد وجبهة التنافر. ومن هنا، ساهمت هذه الشخصيات في تشعب الفضاء الروائي، وجعله يأخذ مناحي مختلفة تبرر منطق الأحداث. ويلاحظ استعارات ورموز دالة في أسماء الشخوص وألقابها. فهي أسماء تلفت الانتباه، وذلك لما لها من طابع ديني (شعبان- الشيخ الركراكي- ولي الدين...)، وطابع علمي(العلامة...)، وطابع فكاهي كاريكاتوري (برقوق- تيمور الأعرج)، و طابع مفارق(سعد)، و طابع مغربي محلي (حمو الحيحي- الكتامي- الركراكي- التازي...)، و طابع سلطوي (السلطان برقوق- السلطان ناصر فرج..). وتبقى هذه الأسماء ذات خصوصية مغربية ومشرقية ومغولية وتركية وفارسية."[643]

ويعني هذا أن الأسماء العلمية في روايات التأصيل تتحول إلى علامات مرجعية، ودوال إحالية افتراضية مفتوحة على عوالم واقعية وتراثية كائنة وممكنة، إلا أنها في حقيقتها تستلزم متلقيا مبدعا إيجابيا، وتستوجب قارئا ذكيا وكفئا، مزودا بالمعرفة الخلفية القائمة على استحضار الخطاطات والسيناريوهات والمدونات والتشابه والتضمين... وبالتالي، يكون قادرا على استنطاق المستنسخات التناصية، وتأويل أبعادها المرجعية تفكيكا وتركيبا.

وهكذا، نصل في الأخير إلى أن اسم العلم من أهم الدوال المحددة للشخصية الروائية بنية ودلالة وتركيبا ووظيفة. وبالتالي، لا يمكن استيعاب اسم العلم إلا عن طريق استثمار القراءة النصية والسياقية والذهنية، واستحضار جميع المقاربات التي يستعين بها الدارسون والباحثون لتحليل أسماء الشخصيات فهما وتفسيرا، و تفكيكا وتركيبا. ومن بين هذه المقاربات التي انصبت بشكل من الأشكال على دراسة الأسماء العلمية الشخصية، نذكر: المقاربة النحوية، والمقاربة القانونية، والمقاربة الشرعية، والمقاربة الاجتماعية، والمقاربة المنطقية، والمقاربة الأسلوبية، والمقاربة اللسانية، والمقاربة البنيوية السيميائية...

ومن ثم، فإذا كانت الرواية العربية الكلاسيكية قد تعاملت مع أسماء الشخصيات باعتبارها مسميات تحمل دلالات دينية، وتتضمن أبعادا إنسانية واجتماعية، فإن الأسماء العلمية في الرواية الجديدة كانت مجرد ضمائر وحروف وأرقام وأشكال ورموز ومسميات فانطاستيكية وعلامات سيميائية. بيد أن الرواية العربية التأصيلية وظفت أسماء علمية مرجعية عبارة عن مستنسخات نصية تاريخية وأدبية وأسطورية ودينية وصوفية واجتماعية وفكرية.

---

[643]- د. جميل حمداوي: **مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش**، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الأدب العربي الحديث والمعاصر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة،المغرب، السنة الجامعية:2333-2339م، ص:291.

الفصل الرابع والعشرون

الدلالات السيميائية لاسم العلم الشخصي في الرواية العربية السعودية

من المعروف أن اسم العلم هو سيد الدوال السيميائية في توجيه دفة قراءة النصوص الأدبية سطحا وعمقا، واستكناه أعماق الخطابات الفكرية تحليلا وتأويلا، وتشريح العلامات الرمزية والإشارية والأيقونية بالمفهوم البيرسي تفكيكا وتركيبا. ويعلم الكل أن اسم العلم يتكون من اسم الشخص، والكنية، واللقب. وقد يكون تارة ذا طبيعة حرفية تقريرية، وتارة أخرى يكون ذا طبيعة مجازية وتضمينية وإيحائية.

هذا، ولا يمكن استيعاب دلالات اسم العلم إلا عن طريق استثمار القراءة النصية والسياقية والذهنية، واستحضار جميع المقاربات التي يستعين بها الدارسون والباحثون لتحليل أسماء الشخصيات رصدا وتبئيرا. ومن بين هذه المقاربات التي انصبت بشكل من الأشكال على دراسة الأسماء العلمية الشخصية، نذكر: المقاربة النحوية، والمقاربة القانونية، والمقاربة الشرعية، والمقاربة الاجتماعية، والمقاربة المنطقية، والمقاربة الأسلوبية، والمقاربة اللسانية، والمقاربة البنيوية السيميائية...

وما يهمنا في هذه الدراسة السيميائية هو استجماع مجمل الدلالات التي يؤديها اسم العلم الشخصي في علاقته بذاته بنية ودلالة ووظيفة، وفي علاقته بالنص أفقيا وعموديا.

❖ اســـــم العلــــــم الشخصي بين الاعتباطية والقصدية:

قد تكون العلاقة بين اسم العلم (الدال)ومسماه (المدلول) علاقة اعتباطية أو اتفاقية أو اصطلاحية كما يذهب إلى ذلك فرديناند دوسوسيرF.D.Saussure، وقد تكون العلاقة طبيعية بين الدال والمدلول كما ذهب إلى ذلك أفلاطونPlaton قديما، أو علاقة علية وسببية واصطناعية مقترنة بقصدية ما كما عند إميل بنيفيست E.Benißinste. ويرى الدكتور محمد مفتاح أن هناك من كان يدافع عن القصدية أو الاعتباطية منذ القديم إلى الآن. فهناك التيار الكراتيلي(نسبة إلى Cratyle) الذي كان يدافع عن وجود علاقة طبيعية بين الأسماء والأشياء التي تعنيها. وصاغ هذا التيار قولا شهيرا:" من تعرف على الأسماء تعرف على الأشياء"، وقد ألفت كتب عديدة لإثبات صحة هذا الرأي طوال قرون عديدة، حتى إنه في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ظهرت بحوث تدعي وجود علاقة بين أصوات اسم العلم وبين خصائصه الجسدية والنفسية، ولكن أهم رجة أصابت هذا الاتجاه، وزحزحته عن مكانه هي التيار البنيوي القائل باعتباطية اللغة. وهناك التيار الديمقراطي (Démocrite) الذي كان يقول بالاعتباطية والاصطلاحية، وهناك تيار وسط، وله ممثلون عديدون ذكر أسماءهم " جان مولينو/ Molino"



و"تامين / Tamine" في كتابهما:"**مدخل إلى التحليل اللساني للشعر**"[644]، ويرى هذا التيار أن طبيعة تلفظ بعض الأصوات(كالأمامية الانفتاحية والشفوية) مرتبطة بالأشكال، وأن دلالة بعض الأصوات تعتمد على شكلها في البصر[645].

وإذا كان البنيويون واللسانيون والمناطقة يرون أن علاقة الاسم بمسماه علاقة اعتباطية غير مقصودة، فإن كثيرا من الأنتروبولوجيين والشعريين يرون في المقابل أن أسماء الأعلام والشخوص والأمكنة، ولاسيما في النصوص الشعرية والخطابات الإبداعية، لها دلالات مقصودة معللة بوظائفها ومقاصدها حسب السياق النصي والذهني.

هذا، وتخضع أسماء الأعلام في مجال الرواية بدورها لثنائية الاعتباطية والمقصدية، فهناك من الروائيين من يستعمل اسم الشخصية بطريقة اعتباطية غير معللة، ولكن هناك من يشغلها بطريقة مقصودة، يريد بها دلالات معينة. وفي هذا الصدد يقول الباحث المغربي حسن بحراوي:"يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون مناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته، وللشخصية احتماليتها ووجودها. ومن هنا، مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية. وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دائما من دون خلفية نظرية، كما أنها لاتنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز. وإذاً، فهو يتحدد بكونه اعتباطيا، إلا أننا نعلم أيضا أن درجة اعتباطية علامة ما أو درجة مقصديتها يمكن أن تكون متغايرة ومتفاوتة. ولذلك، فمن المهم أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف، وهو يخلع الأسماء على شخصياته."[646]

ويعني هذا أن توظيف الأسماء العلمية لتحديد هوية الشخصيات، وتبيان أنماطها السلوكية، وتعيين مواطنها ونسبها ولقبها، ليس ذلك عملا اعتباطيا دائما، بل قد يهدف الروائي من وراء اختيار الأسماء الإحالة على دلالات وأبعاد ومقاصد، وذلك لإثارة المتلقي واستفزازه، وتأزيم الأحداث، أو تحريكها حسب سمات الشخصيات، وتفعيلها بشكل كارثي على ضوء علاماتها الفيزيولوجية، وانفعالاتها السيكولوجية، سواء أكانت شعورية أم لاشعورية. ومن هنا، فاسم الشخصية يشكل:" دلالة إضافية لا تخلو من أهمية في تتميم صورة الشخصية. والمفترض أن تكون هناك خلفية لاسم البطل وأسماء

---

[644]- Boir: J.Molino et J.Tamine: **Introduction à l'analyse Linguistique de la poésie**, PUF, 1982, pp: 58-59 ;

[645]- د. محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9652م، ص:02-30؛

[646]- د.حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9663م، ص:214؛

الشخصيات المساعدة. أولا، لأن تسمية الشخوص ضرورية، إذا ما تعددت في النص القصصي الواحد. وثانيا، لأن تسمية شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط من التمييز كما يقول توماشفسكي. وثالثا، لأن التسمية جزئية بنائية كباقي الجزئيات المؤلفة للشخصية. فاختيار اسم لشخصية، وإطلاق لقب على أخرى، ليس منطلقه الفلكلورية، وإنما الفنية، وما فيها من ضرورة، تلزم أن يكون الاختيار مؤسسا على فهم كامل للعمل القصصي وطبيعته."[647]

ويلاحظ كذلك أن الروائي حر في توظيف هذه القصدية وتعليلها، وليس مجبرا على قواعد معينة، فهو حر في الاختيار والتعيين والاستبدال والتسمية. ومن ثم، فبإمكانه أثناء وضع أسماء شخصية لأبطاله أن يطلق:"عليهم ألقابا مهنية (الأستاذ- المقدم- الخماس..)، أو يعينهم بألفاظ القرابة(الأب- العم- الجد - إلخ...)، كما يكون في وسعه كذلك أن يسميهم نسبة إلى مواطن إقامتهم (التدلاوي- التطواني- الحسناوي...)، بل إننا نجده في بعض الأحيان يطلق عليهم أسماء صفات أو عاهات تميزهم أو تجعلهم مختلفين عن غيرهم(العرجاء- الأبله- بوراسين- إلخ...)، أو يضع لهم أسماء مجازية أبعد ما تكون في الدلالة عليهم. وأخيرا، فهو ربما استعاض عن تلك الوسائل جميعها باستعمال الضمائر النحوية المختلفة، وتوظيفها للدلالة على الشخصيات في الرواية"[648].

ومن جهة أخرى، يشير فيليب هامون Ph.Hamon في هذا الصدد إلى الهم الهوسي الذي:"يحمله جل الروائيين في عملية اختيار أسماء أو ألقاب لشخصياتهم، أحلام بروست حول لقب غيرمانت Guermantes أو لقب المناطق الإيطالية أو البريطانية، ولقد جرب زولا قبل أن يتوقف عند روغان أو ماكار مجموعة كبيرة من أسماء العلم مختبرا تباعا، الترخيم، والإيقاع، والمجموعات المقطعية أو مجموعات الحركات أو الصوامت".[649] كما يورد رونيه ويليك R.Wellek وأوستين وارين A.Warren في كتابهما: " **نظرية الرواية**" ببليوغرافية شاملة للدراسات المقامة حول تسمية الشخصيات في مؤلفات ديكنز، وهنري جيمس، وبلزاك، وغوغول[650].

وهكذا، يتبين لنا بأن المبدعين والروائيين غالبا ما يوظفون أسماء شخصياتهم الروائية، وذلك بعد تفكير وأناة وروية واختبار وتمحيص ودراسة، بغية تحقيق أهداف فنية وجمالية وتعبيرية وإيديولوجية. وبالتالي،

---

[647]- المصطفى أجماهري:(الشخصية في القصة القصيرة)، **مجلة الموقف**، المغرب، العدد:93، سنة 9656م، ص:929؛

[648]- د. حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص:214؛

[649]- فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ص:25؛

[650]- روني ويليك وأوستين وارين: **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، سورية، طبعة 9642م، ص:116؛

لم تكن تلك الأسماء بشكل من الأشكال اعتباطية ومجانية، بل كانت تتحكم فيها متطلبات فنية وسياقية وأهداف تداولية معينة، ينبغي للقارئ أن يستكشفها من وراء الأسطر، ويستجليها عبر خبايا الخطاب المضمرة وغير المعلنة.

دلالات اسم العلم الشخصي في الرواية العربية السعودية:

ثمة مجموعة من الدلالات السيميائية الناتجة عن علاقة الدال بالمدلول أو علاقة اسم العلم الشخصي بمسماه في الرواية العربية السعودية، والتي يمكن حصرها في الدلالات التالية:

9- دلالـــــــة المطابقـــــــة:

نعني بدلالة المطابقة أن يدل اسم العلم على الشخصية المرسومة دلالة إحالة واستغراق وتطابق، وذلك على مستوى الأوصاف والنعوت والمزايا. أي: يعبر اسم العلم بكل جلاء ووضوح عن الشخصية الموصوفة تعبيرا شاملا وكليا. وبتعبير آخر، يصبح اسم العلم دالا معنويا مطابقا للشخصية المرصودة في الرواية، كما يطابق اسم: **سلمى** في رواية "**سلمى**" لغازي بن عبد الرحمن القصيبي الشخصية الرئيسية في حدة ذكائها، وسلامة عقلها، ورجحان ذهنها، وصواب قراراتها السليمة، يقول الراوي:":" **بعد أيام قليلة من خروجه من غرناطة، وقع أبو عبد الله أسيرا في يد الإسبان. عمت الفوضى أرجاء غرناطة. جاء الأب المخلوع، واستقبلته الجماهير التي خلعته بالترحاب. وجاء العم الهارب فوجد ترحيبا أكبر من الجماهير ذاتها. عاد الخلاف القديم بين الأخوين. وفي هذه الأثناء اختفت حماتها فاطمة عن مسرح الأحداث، مكتفية بإذكاء نار الفتنة بين الأخوين من بعيد.**

كان القرار الذي يواجه سلمى قرارا صعبا داميا، إلا أنه لم يكن لديها خيار. لا يمكن أن تستقر الأمور في دولة بني الأحمر، وفاطمة على قيد الحياة تنفث المزيد من سمومها. قررت سلمى أنه لا يفل الحديد إلا الحديد، ولا تفل المؤامرة إلا المؤامرة.

في لقاء طويل مع أبي زوجها، شرحت سلمى للسلطان دور زوجته في كل ماحدث، واقتنع السلطان بخطورة فاطمة التي سرعان ماتوفيت، غير مأسوف عليها، مقتولة في ظروف غامضة. بعد ذلك كان على سلمى أن تقنع السلطان أن الظروف الحرجة تقتضي أن يتنازل لأخيه محمد الزغل وأن يقف

بجانبه، ووافق السلطان بعد شيء من التردد. نجحت سلمى، بمفردها، في خلق جبهة عائلية متماسكة في غرناطة، جبهة يقودها أخوان متحدان.

ثم جاء الفصل الثاني من خطة سلمى، نجحت، بمعونة السلطان الزغل، من الدخول، متنكرة إلى زوجها في سجنه. اكتشفت سلمى أن الإسبان يفاوضونه على أساس أن يعود إلى غرناطة ومعه جيش إسباني، ويزيح عمه من العرش، ويحل محله، مقابل التحالف معهم في المستقبل. وجدت سلمى زوجها كعادته، ضائعا، لا يستطيع أن يتخذ قرارا. من ناحية لم يكن يريد أن يتحول إلى دمية في يد الإسبان. ومن ناحية أخرى، كانت شهوة السلطة التي بذرتها أمه في أعماقه تدفعه إلى القبول بأي شيء، حتى الخيانة، في سبيل العرش. إلا أن أنا عبد الله كان، في غياب أمه الماكرة، أكثر استعدادا لقبول أفكار سلمى. وهكذا، اتفقت معه على أن يتظاهر بالتحالف مع الإسبان، وأن يعود مع الجيش الإسباني، وأن يقود الجيش إلى كمين يقضي عليه. عندما تركت سلمى زوجها كان شعاع التصميم الذي يبرق في عينيه يعلن ميلاد البطل الذي طالما انتظرته.

ثم جاء الفصل الثالث من خطة سلمى. بعد عودتها قالت سلمى للسلطان الزغل أن زوجها سوف يجيء على رأس جيش جرار من الإسبان يعيده إلى السلطة رغما عن الجميع. أوضحت سلمى للسلطان أن السبيل الوحيد لإنقاذ دولة بني الأحمر هو أن يعترف السلطان بابن أخيه حاكما شرعيا، ويحارب تحت لوائه. بفروسية ورجولة وشهامة، وافق الزغل، وعكف على إعداد الكمين.

عاد زوجها أبو عبد الله إلى غرناطة، وقاد عمه الهجوم الذي أباد جيش الإسبان. كان الحلف بين السلطان القادم وبين عمه الشجاع، بمؤازرة الأب ومساندته، البداية الحقيقية لاستعادة الأمجاد العربية في الأندلس. انطلق جيش أبي عبد الله، وبعد معركة فاصلة مع الملك الإسباني فرديناند والملكة إيزابيلا، أصبح أبو عبد الله يلقب بأبي عبد الله الكبير. أخذت الممالك الإسبانية تتهاوى أمام البطل الجسور واحدة تلو الأخرى.

ومع ذلك، يتحدث الراديو عن الملك الصغير، ويشوه حقائق التاريخ. تقرر سلمى أن الراديو الروسي هو أكذب راديو عرفته في حياتها. تقرر أن تتخلص منه، وأن تطلب من سليم ألا يعود، في المستقبل، بجهاز روسي، تتقلب طويلا، ثم تغفو."[651].

ونجد هذه المطابقة كذلك في تفسير اسم آسيا في رواية:" **رجل جاء...وذهب**" لغازي بن عبد الرحمن القصيبي، حيث يقول السارد:" **أمي. أختي. صديقتي. آسيا. من أين جاء اسمها؟ من الأسى؟ حمالة**

---

[651]- غازي بن عبد الرحمن القصيبي: سلمى، صص: 25-09؛



الأسية. من قارة آسيا البائسة؟ المرأة التي أشك أنها عرفت يوما واحدا من السعادة في حياتها. التي علمتني أن أخاف عاقبة الفرح. وأحذر التفاؤل. المرأة التي ولد طفلها الأول ميتا. ومات طفلها الثاني في سن الثالثة بالتهاب السحايا. وجئت أنا. وأصبحت وجودها كله."[652]

ومن هنا، يتبين لنا بأن اسم العلم الشخصي قد يؤدي دلالة مطابقة، وذلك حينما يحيل هذا الاسم على مسماه ومدلوله بطريقة مباشرة توافقا وتطابقا وتشاكلا وتوصيفا.

2- الدلالـــــة الاعتباطيـــــة:

قد يوظف اسم العلم الشخصي في كثير من الروايات بشكل اعتباطي عشوائي عام، بيد أن دلالاته لا تكون مقصودة بشكل دقيق ومضبوط. أي: تستثمر أسماء الأعلام الشخصية في كثير من الأحيان بدون رابط سببي أو قصدية علية ما، كما هو حال اسم " **وليد**" في رواية:"**أنثى مفخخة**" للكاتبة السعودية أميرة المضحي، والذي لا دلالات له داخل المتن الروائي بأي حال من الأحوال، على عكس اسم زوجته " **شمس**" الذي يدل دلالة مطابقة على المسمى، لأن شمس كانت آية في الروعة والبهاء والجمال، تقول الساردة عن وليد:" **هناك رأيت وليد لأول مرة، جالسا على الكنبة يشاهد التلفزيون ويلاعب ابنتي أخي ماغي ومايا. سلمت عليه والتقت عيناي عينيه فشعرت بشحنة كهربائية تسري داخل جسمي. نظراته ذبحتني من الوريد إلى الوريد، وسقطت أمام سحر ابتسامته. ظللت أحدق به طوال الأمسية وأستمع إلى أحاديثه. فرطت دقات قلبي عن إيقاعها المعتاد، وقلبي يخبرني بأني وجدت من أحلم به فارسا يأتي على حصانه الأبيض ويأخذني معه، سخرت عيني إلى النظر إليه وتساءلت من يكون؟ شغلني، وحيرتني لهجته المراوحة بين الخليجية واللبنانية، وعندما انفردت مع هيام في المطبخ وهي تعد طعام العشاء سألتها عنه، فأخبرتني بأنه مهندس سعودي من أم لبنانية، يعمل في ميامي منذ أكثر من سنتين. جلست على مائدة الطعام قبالته مستمتعة بمراقبته. وسيم بشعره البني الفاتح وعينيه الخضراوين الداكنتين وطوله الفارع وجسمه القوي، لافت وجذاب بحديثه الرصين وابتسامته الواثقة ونبرة صوته المحببة والقريبة من القلب. لاحظت قربه من أخي وعائلته ومحبتهم وتقديرهم له."**[653]

---

[652]- غازي بن عبد الرحمن القصيبي: **رجل جاء...و ذهب**،دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2332م، ص:26؛

[653]- أميرة المضحي: **أنثى مفخخة**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2393م، ص:90-91؛

ويعني هذا أن اسم وليد وغيره من الأسماء العلمية الشخصية قد تحضر في النصوص الروائية، وذلك بدون أن تحمل دلالات متصلة بمضامين الرواية، وكلما كانت أسماء الأعلام مرتبطة بالمتن الروائي، كلما كانت الرواية مشوقة وممتعة، كما هو الحال في الرواية الواقعية الغربية.

8- دلالـــــة المفارقة:

تعتمد دلالة المفارقة على تثبيت التناقض بين اسم العلم الشخصي وأفعاله الوظائفية، أو التأشير على وجود صفات وأفعال تعاكس الاسم الشخصي في كل إيحاءاته الدلالية، كما في هذا المقطع النصي المأخوذ من رواية:"**رجل جاء...وذهب**" لغازي القصيبي:" **كان أبي خيالا عابرا فوق دنيانا. وذات ليلة، وكنت في الرابعة، جاء الحلم. رأيت أبي ميتا. لم أفهم معنى الحلم وقتها. ظننت أن أبي كان نائما. وبعد الحلم بأيام سقط ميتا بلا إنذار. ولم أفتقده.كان غائبا عن البيت معظم الوقت. وعندما يعود كان يجد سببا لضرب أمي، وضربي.أبي طاهر.الذي لم ألمح فيه مايدل على طهر. أبي الذي قررت أن أمحوه من ذاكرتي نهائيا. ونجحت. ولولا صورته المعلقة في الجدار لوجدت صعوبة في تذكر ملامحه. وعندما توقف الضرب، واستطاعت أمي أن تتفرغ لي.**"[654]

ومن هنا، فاسم طاهر في هذا المقطع الروائي لايمت بصلة إلى الطهر والصفاء والطيبوبة، بل كان صاحب هذا الاسم قاسيا أيما قسوة مع أفراد أسرته الصغيرة، حيث إن سيرته الوحيدة هي الضرب بلا تعب أو كلل.

1- الـــــدلالة الكليـــــة:

هناك مجموعة من العناوين الروائية تدل دلالة كلية على بواطن الرواية، أو تحيل على الشخصية المحورية البؤرية في الرواية، كرواية "**صوفيا**" لمحمد حسن علوان[655]، ورواية" **سلمى**" لغازي بن عبد الرحمن القصيبي[656]، ورواية:" **مي والعاصفة**" لعثمان بن حمد أبا الخيل[657]،ورواية:" **كارلوس وحادث فيينا**"

---

[654]- غازي القصيبي: رجل جاء...وذهب، ص:26؛

[655]- محمد حسن علوان: صوفيا،دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2331م؛

[656]- غازي بن عبد الرحمن القصيبي: سلمى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 2333م؛

لغالب حمزة أبو الفرج[658]، ورواية:" **حكاية عفاف والدكتور صالح**" لبهية عبد الرحمن بوسبيت[659]، ورواية:" **ميمونة**" لمحمود إبراهيم تراوري[660]، ورواية" **حبى**" لرجاء عالم[661]، ورواية" **صالحة**" لعبد العزيز مشري[662]، وهلم جرا...

2- الدلالـــــــة الجزئيـــــــة:

يضمن بعض الروائيين أعمالهم الإبداعية أسماء علمية قد تكون دلالاتها كلية (عناوين الأغلفة الخارجية مثلا)، أو تكون دلالاتها جزئية(عناوين الفصول والأبواب الداخلية). ويعني هذا أن الاسم العلم الشخصي الكلي الذي يرد في شكل عنوان خارجي مثلا قد يدل على كل مضامين الرواية، وذلك من خلال رؤية شمولية تستغرق كل صفحات الرواية، بينما اسم العلم الذي يدل دلالة جزئية فقد يرتبط بفصل معين، كما في رواية:**"الحمام لا يطير في بريدة"** ليوسف المحيميد[663]، حيث وظف الكاتب في الفصل الثامن اسم علم إحالي وتناصي على النحو التالي: **" لم أسرق زيتونا، عزيزي السيد لوركا!"،** فلوركا اسم علم شخصي يحيل على الشاعر الإسباني المناضل والثوري غارسيا لوركا، والذي قاوم بشدة همجية فرانكو الحاكم المستبد. ولكن دلالاته الجزئية لا يمكن فهمها إلا داخل الفصل الذي يتضمنه الرواية.

6- دلالـــــــة السخريـــــــة:

تنتج دلالة السخرية في الرواية عبر تناقض اسم العلم الشخصي مع المسمى قولا وفعلا وسلوكا وتصرفا، وتنتج كذلك عن غرابة أفعال الشخصية التي تثير الضحك والفكاهة والطرافة. ومن ثم، يلتجئ الكاتب

---

[657]- عثمان بن حمد أبا الخيل: **مي والعاصفة**، شركة المدينة للطباعة، جدة، 2332م؛

[658]- غالب حمزة أبو الفرج: **كارلوس وحادث فيينا**، مطابع العلم للنشر والتوزيع، جدة، طبعة 9661م؛

[659]- بهية عبد الرحمن بوسبيت: **حكاية عفاف والدكتور صالح**، دار عالم الكتب، الرياض، 9666م؛

[660]- محمود إبراهيم تراوري:**ميمونة**، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2332م؛

[661]- رجاء عالم: **حبى**، المركز الثقافي العربي، بيروتن لبنان، الطبعة الأولى سنة 2333م؛

[662]- عبد العزيز مشري: **صالحة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى 9664م؛

[663]- يوسف المحيميد: **الحمام لايطير في بريدة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 2336م، صص:020؛

إلى استعمال أساليب التعجب، والاستغراب، والزراية، والاحتقار، والسخرية، والتنكيت الكاريكاتوري، والفضح، والتعرية الواقعية كما في هذا المثال الوصفي المأخوذ من رواية:" **الحمام لا يطير في بريدة**" للكاتب السعودي يوسف المحيميد، والذي يصف فيه مجتمع الشذوذ والسحاق:" **سميرة أو سمير كما يسمينها الطالبات، تهرول من بيت أهلها في حي شبرا، بعباءة محتشمة فوق الرأس، وحين ينطلق السائق الفلسطيني بحافلته الصغيرة بطريق الملك فهد،تخلع العباءة، وتضعها داخل حقيبتها الواسعة، لتظهر عباءة فوق الكتف، مطرزة على الذراعين بلون فضي فاقع، تلتمع خرزاته الموشاة فوق سواد العباءة، وتنتشر لوحة أخرى على ظهرها وفوق مؤخرتها، ثم ترتدي النظارة الشمسية الكبيرة، ذات اللون الوردي،جالسة في المقعد الأخير بالحافلة، وهي تلقي ببصرها على السيارات المتاخمة في الطريق.**

سميرة، الشابة العشرينية، منذ اليوم الأول بدأت تسير في ممرات الأكاديمية بجينز كحلي، وقميص أبيض برسم عين كبيرة فوق نهديها الصغيرين، خطواتها واسعة ورجالية، لاتكف عن ملاحقة الطالبات الناعمات بجلودهن السمر، حين رأت طرفة لأول مرة، تسمرت أمامها وجعلت تحدق فيها وهما جالستان على مقعدين في الممر، كانت سميرة تضع مخدة المقعد فوق حضنها، وطرفها بين فخذيها المفتوحين، وتدير القلم في فمها بطريقة مكشوفة، لم تكن طرفة تعرف إن كانت تنظر نحوها أم نحو النافذة خلفها، فالنظارة الشمسية تخفي عينيها تماما عن الأخريات، لم تكن وحدها في الأكاديمية بل أن ثمة خمس بنات، أو "بويات" كما يسمونهن، يلبسن الجينز والقميص الفضفاض، وحذاء رياضي، ونظارات شمسية، ويتجولن في الساحة يعاكسن البنات، إحداهن تضع يديها في جيبي البنطلون، تخطو بطريقة رجالية واثقة، بينما تشبك بذراعها بنت بيضاء ناعمة، تلقي برأسها أحيانا على كتفها، وتعيش في عالم آخر، لا تحس بنظرات الأخريات، ولا تعليقاتهن الماجنة، تدخلان الحمامات معا، حيث لاتخفي الجدران المكشوفة من الأعلى لهاث أنفاسهن الساخنة.

المشهد كان مريعا حين اشتبكت إحداهن مع حبيبتها، وتبادلن الكلمات القذرة والاتهامات، وقد اكتشف البنت أن " بويتها" قد عاكست فتاة صغيرة استجابت لها، لم يكن الموقف مضحكا لطرفة وصديقتها نهى، بل كان غريبا ومؤلما، فلم تملك إلا أن تجاهلت تغزل سميرة بها، وبعينيها، وهي تحاول معها في لحظة تفردها بها تحت الدرج، متوسلة بأن تجرب معها لدقائق، فقط حضن وعناق، وإن راق



لها الأمر فستقوم بتقبيلها لدقائق، لكن طرفة أجابتها وهي تركض صاعدة الدرج بخوف بأنها لا تستطيع أن تفعل:" أكره البنات!" تركتها سميرة تغيب في الطابق الثاني، ولكنها لم تفقد الأمل."[664]

وهكذا، يسخر الكاتب من سميرة، فيرجل اسم العلم الشخصي احتقارا له وزراية، لأن سميرة قد تحولت بفعل تصرفاتها الرجولية الغريبة إلى كائن ذكوري ممسوخ بهاجس الشذوذ والسحاق والفساد.

7- الدلالـــــة الأيقونيـــــة:

تتحول بعض الأسماء الأعلام إلى علامات أيقونية بصرية، كما في رواية:" **سيدي وحدانه**" للكاتبة السعودية رجاء عالم، حيث يكتب اسم حسن داخل العين بشكل هندسي بصري:" **مهلا ها أنت تخرج لحكايتي ياحسن البصري من ضلع السحارة الشرقي: جئت من الليلة الواحدة والستين بعد السبعمائة من الألف ليلة وليلة.حضرت في أوراق مشقوقة من مجلد الليالي، شقتها وطوتها أصابع جمو على حكايتك ياحسن الصائغ البصري.حين بسطتها لفت نظري خطوط كحل جمو تحوط به الاسم: حسن[وضع داخل عين مكحلة بالسواد] كلما ورد وتوحش في الحكاية."**[665].

ويشير هذا الاسم إلى المسمى حسن، ومن ثم، فهو يحيل على وسامة حسن البصري روحا وجسدا؛ مما دفع عشيقته جمو لتتكحل بحسنه وبهائه. ومن هنا، فاسم العلم الشخصي في هذه الرواية يتخذ وظيفة أيقونية بصرية، ووظيفة جمالية، ووظيفة سحرية.

8- الـــــدلالة الرمزية:

تصبح بعض الدوال أو أسماء العلم الشخصية في كثير من الأحيان داخل العمل الروائي رموزا وعلامات إحالية تستلزم مدلولات تفهم من خلال السياق النصي أو الذهني، كما في هذا الشاهد السردي الذي يصف فيه الكاتب السعودي غازي القصيبي يعقوب العريان على لسان الساردة:" **من هو يعقوب العريان؟ أبو من؟ ولماذا كتب هذه الرواية الاستفزازية؟ هذا الكتاب المليء بالملح. يحشو به الجراح المتخمة بالفقر. والجيوب المتخمة بالنفط. ويالوقاحة إنسان نفطي يسخر من أصدقائه النفطيين الكهول. وهو- يعقوب العريان!- واحد منهم. يشاركهم تسليتهم. بكامل نفطه، بكامل**

---

[664]- يوسف المحيميد: **الحمام لايطير في بريدة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 2336م، صص:24-25؛

[665]- رجاء عالم: **سيدي وحدانه**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى سنة 9665م، ص:4؛



عريه.وأجاهد خيالي لكي أتصوره. إلا أنه يفلت، كسمكة، من أصابعي.أتصوره كرشا ضخما. ورأسا أصلع. ويدا مغطاة بخواتم ماسية. إلا أن الصورة تهرب. أتصوره قزما أشيب، بأسنان صناعية، ونظارة سميكة طبية.إلا أن الصورة تضيع.أتمنى أن أقابله.لأبصق في وجهه. لأقول له إن بنات الناس لسن للبيع."[666]

يعبر هذا الوصف الخارجي عن وقاحة يعقوب العريان، كما يدل على جشعه وطمعه وفساده، فهذا الشخص النفطي لايهمه سوى التلاعب بعواطف الآخرين، واستغلال مشاعرهم بدفع المقابل النفطي. ومن ثم، يسخر الكاتب من الأغنياء الخليجيين النفطيين الذين يشترون الهوى بالمقابل، وذلك من أجل تحقيق نزواتهم، وإشباع غرائزهم الشعورية واللاشعورية. ومن ثم، يرمز اسم يعقوب العريان إلى العري الوجودي للشخصية، ويوحي بتخلفها البدوي، ويؤشر على فراغها الروحاني، كما أنه علامة سيميائية على الخواء الأنطولوجي، وانفصام الشخصية، وإحالة رمزية على الشذوذ البشري.

9- الدلالة التناصية:

تتمثل الدلالة التناصية في استثمار أسماء علمية مرجعية مرتبطة بثقافية إحالية معينة، وتستلزم هذه الدلالة تسلح المتلقي بمعرفة خلفية واسعة، كما في هذا المقطع الروائي للكاتب السعودي غازي القصيبي، والمأخوذ من روايته:" **رجل جاء...وذهب**"، حيث يوظف اسم بيكاسو، ذلك الرسام الإسباني العالمي المشهور بلوحاته التكعيبية:" **وقف أمامي. طويلا. نحيلا. تحت عينيه الضيقتين بقعتان رماديتان. ووجنتاه شاحبتان. وأنفه ضخم.مفلطح! وفمه ممتلئ.الفم الشبق كما تقول روايات الجنس. ملامح غير متناسقة. كأنها لوحة من رسم بيكاسو.قبل أن يفقد بيكاسو صوابه نهائيا. وفي العينين حزن طفل يتيم. وفي الشفتين حيوية طفل شقي. والشعر أسود قاتم. لولا شعيرات بيضاء هنا وهناك. طال الحلم. وأنا أتأمله."[667]**

هذا، وتتضمن روايات الكاتبة السعودية رجاء عالم العديد من الأسماء العلمية ذات البعد التناصي والحمولة والثقافية والمرجعية، كما في رواية"**طريق الحرير**" [668]، ورواية" **سيدي وحدانه**" [669]، وذلك على سبيل الخصوص.

---

[666]- غازي القصيبي: **رجاء جاء...وذهب**، دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2332م، ص:92؛

[667]- غازي القصيبي: **رجاء جاء...وذهب**، دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2332م، ص:90؛

[668]- رجاء عالم: **طريق الحرير**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9662م؛





نستنتج، مما سبق ذكره، بأن الرواية العربية السعودية، قد وظفت اسم العلم الشخصي بدلالات سيميائية متنوعة ومختلفة، فقد شغلته مرة باعتباره دالا اعتباطيا لا يمت بصلة إلى دلالات النص السياقية والذهنية والافتراضية، ومرة أخرى وظفته باعتباره دالا يحمل دلالات قصدية تفسيرية وعلية. ويعني هذا أن اسم العلم الشخصي لا يحضر في الرواية السعودية بشكل تلقائي ومجاني وعفوي فقط، بل يرد كذلك بحمولات دالة على مدلولات نصية وسياقية قائمة على القصدية والتعليل، وارتباط الدال بالمدلول اعتمادا على علاقة تماثلية ورمزية واصطناعية.

وعليه، فيمكن الحديث داخل الرواية العربية السعودية عن مجموعة من الدلالات السيميائية، كالدلالة الكلية، والدلالة الجزئية، والدلالة الاعتباطية، ودلالة المطابقة، ودلالة المفارقة، ودلالة السخرية، والدلالة الأيقونية، والدلالة الرمزية، والدلالة التناصية.

---

[669]- رجاء عالم: **سيدي وحدانه**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى سنة 9665م.



الفصل الخامس والعشرون

سيميائية الاستهواء الإرهابي في الرواية العربية السعودية
(رواية الإرهابي21 لعبد الله ثابت نموذجا[670])

[670] - ثابت عبد الله: **الإرهابي21**، دار المدى، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 9123هـ؛

تدرس سيميائية الأهواء مجموعة من المشاعر والانفعالات المتعلقة بالذات الإنسانية داخل نصوص وخطابات سردية، كدراسة الغيرة، والبخل، والحب، والحقد، والكراهية، والخوف، والإرهاب، والغضب، والحسد، والغبطة، والإيثار، والطموح، والسلطة، وغيرها من الصفات البشرية التي تنتاب الإنسان نفسيا وأخلاقيا. ومن ثم، فما يهم سيميائية الأهواء هو البحث عن المعنى والدلالة للهوى الانفعالي داخل المقاطع النصية سواء أكانت صغرى أم كبرى، وذلك من أجل تحصيل المعنى والفحوى عبر قراءة المكونات التركيبية والدلالية إن سطحا وإن عمقا، وإن تحليلا وإن تأويلا.

وسنحاول في هذه الدراسة أن نصف الهوى، و نحدد آثار المعنى، ونبرز آليات اشتغاله ضمن الرواية الاستهوائية، وذلك من خلال الإحاطة بالقواعد الضمنية المضمرة، والتي تجعل المرئي معقولا، وقابلا للإدراك. ويعني هذا أننا لانبحث عن المعنى خارج النص أو الخطاب، بل هو محايث لهما في أبعاده المعرفية والتداولية والانفعالية والكلامية. وبعبارة أخرى، أنه لابد من مساءلة شكل المضمون، وتحديد الطريقة أوالسيرورة التي يتم بها بناء المعنى وتشكيله، وذلك عن طريق استخلاص التقابلات والاختلافات؛ لأن المعنى لايتحدد إلا عبر لعبة الاختلاف والتناقض. ولن نهتم في هذا السياق باللغة الحاملة للدلالة سواء أكانت لغة لفظية أم بصرية، بل سوف نهتم بالبنيات الدلالية البسيطة المنطقية (البنية الهووية) التي تولد مختلف النصوص الاستهوائية على مستوى السطح، وذلك عبر تحويلات مختلفة تركيبية ودلالية، تسمى بالمآل أو المسار التوتري.

إذاً، ماهي البنيات الدلالية الاستهوائية في رواية" **الإرهابي 21** " للكاتب السعودي عبد الله ثابت [671] إن على مستوى السطح، وإن على مستوى العمق؟ هذا ما سوف تنصب عليه هذه الورقة التي بين أيديكم.

● الجانــــــب النظـــــــري:

9- تطور الدراسات السيميائية:

من المعروف، أن ثمة عدة مشاريع سيميائية تحاول تفكيك النصوص والخطابـــات، وتركيبـــها تحلـــيلا وتأويلا. ومن بـــين هـــذه المشـــاريع، يمكـــن استحضـــار: ســـيميائية الأفعـــال مـــع ألجـــيرداس كريمـــاص(Greimas)، وجوزيـــف كـــورتيس(J.Courtès)، ومدرســـة بـــاريس، وجماعـــة أنتروفيرن(Groupe Entrouߌerne). وهناك أيضا سيميائية الأهواء مع كريماص وجاك فونتـــاني

---

[671] – ثابت عبد الله: **الإرهابي21**، دار المدى، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 9123هـــ؛

Jackues Fontanille في كتابهما القيم:"**سيميائية الأهواء**"[672]، وهناك كذلك سيميائية الكلام الروائي مع الباحث المغربي الدكتور محمد الداهي[673]، إلى جانب مشاريع سيميائية أخرى، كسـيميائية التأويل مع شارل بيرس (CH.Peirce) وبول ريكورPaul Ricœur، وسيميائية التشاكل مـع فرانسوا راستيي F.Rastier، والسيميائية التطورية مع كريزنسكي (B.Krysinski)، والسيميائية المعرفية مع بيير أولي(P.Oullet)، وسيميائية الفضـاء مـع دونـيس برترانـد(D.Bertrand)، والسـيميائية الاجتماعيـة مـع كلـود كـلام(C.Calame) وإريـك لاندوفسكي(E.Landowski)،وسيميائية الإيحاء مع أوريكشـيوني Catherine Kerbrat-Orecchioni، وسيميائية القراءة مع أمبرطو إيكو(U.Eco) وبرتراند جـيرفي(B.Gerbais)، وسيميائية الصورة الإشهارية مع رولان بارت(R.Barthes)، وسـيميائية الشـعر مـع ميكائيـل ريفاتير(M.Rifaterre) وجماعة مو(Groupe M)...وهناك أيضا السيميوطيقا المادية مع جوليا كريستيفا(J.Krestiba) وبيير زيما(P.Zima)، والسيميوطيقا الرمزية مع جـان مولينـو Jean Molinoوجان جاك نـاتيي Jean Jackues Nattier، وسـيميائية الثقافـة مـع يـوري لوتمان(Lotman)و،أمبرطو إيكو (U.Eco)، وروسي لانـدي(Rossi Landi)، وسـيميائية الفنون مـع هيلبـو(Hilbo)، و كـير إيـلام(Keir Elam)، و كريسـتيان ميتـز(Metz)، وموكاروفسكي(Mokarobski)، وسيميائية الوسائل السمعية والبصرية. وبصفة عامة،فهناك نوعان من السيمياء: سيمياء التواصل وسيمياء الدلالة[674].

هذا، ويمكن عربيا الحديث عن مجموعة من المحاولات والاجتهادات السيميائية مغربا ومشرقا، كما عند محمد مفتاح[675]، والمصطفى شـادلي[676]، وسـعيد بنكـراد[677]، ومحمـد السـرغيني[678]، ومحمـد

---

[672] - Greimas et Jackues Fontanille: **Sémiotique des passions**.SEUIL.PARIS.France.1991.

[673] - د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2333م، ص:944؛

[674] - للتعمق،انظر: الدكتور جميل حمداوي: **السيميولوجيا: مبادئ نظرية وتطبيقية**، كتاب قيد النشر، الطبعة الأولى سنة 2399م؛

[675] - د. محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الدار البيضاء، المغرب/دار التنوير، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9652م؛

الداهي[679]،وعبد المجيد العابد[680]، وعبد المجيد نوسي[681]، وعبد الرحيم جيران[682]، وجميل حمداوي[683]، والطائع الحداوي[684]، وسمير المرزوقي وجميل شاكر[685]، وعبد الحميد بورايو[686]، والسعيد بوطاجين[687]، ورشيد بن مالك[688]، وعبد اللطيف محفوظ[689]، وموريس أبو ناضر[690]، وأنور المرتجـــي[691]، وأحمـــد يوسف[692]،...

[676] - Chadli,EM:**Le conte merveilleux Marocain.Sémiotique du texte éthnographique**, Rabat, Publications de la faculté des lettres et des sciences Humaines, 2000;

[677] - د.سعيد بنكراد:**السيميائيات السردية**، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9666؛

[678] - د. محمد السرغيني: **محاضرات في السيميولوجيا**،دار الثقافة، الدار البيضاء، ط9،9654م؛

[679] - د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2333م؛

[680] - د. عبد المجيد العابد: **مباحث في السيميائيات**، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2335م؛

[681] - عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2332م ؛

[682] - أعد رسالة جامعية حول سيميائية الدلالة في رواية" نجمة أغسطس" لصنع الله إبراهيم؛

[683] - د. جميل حمداوي: **السيميولوجيا: مبادئ نظرية وتطبيقية**، كتاب قيد النشر، الطبعة الأولى سنة 2399م؛

[684] - طائع الحداوي: **سيميائيات التأويل**، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2333م؛

[685] - سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، الطبعة الأولى سنة 9652م؛

[686] - د.عبد الحميد بورايو: **التحليل السيميائي للخطاب السردي**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2330م؛

[687] - السعيد بوطاجين: **الاشتغال العاملي،دراسة سيميائية**، دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2333م؛

[688] - رشيد بن مالك: **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**، دار الحكمة، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2333م؛

[689] - د. عبد اللطيف محفوظ: **آليات إنتاج النص الروائي**، منشورات القلم المغربي، الطبعة الأولى سنة 2333م؛

[690] - د.موريس أبو ناضر: **الألسنية والنقد الأدبي / في النظرية والممارسة**، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان؛

[691] - أنور المرتجي: **سيميائية النص الأدبي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،ط9، 9654م؛

[692] - د.أحمد يوسف: **الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة**، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف والمركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى سنة 2332م؛

2- سيميائيات الأهـــــــواء:

ظهرت سيميائيات الأهواء لدراسة الذات والانفعالات الجسدية والحالات النفسية، ووصـــف آليـــات اشتغال المعنى داخل النصوص والخطابات الاستهوائية، وذلك من خلال التركيز على مكونين أساسيين: المكون التوتري (انعكاس العالم الطبيعي على الذات)، والمكون العاطفي أو الانفعالي(منبع الأحاســيس والعواطف). ويتولد عبرهما ما يسمى بكينونة المعنى، وخلق ما يسمى كذلك بذات الإدراك والعاطفـــة. ومن ثم، فالخطاب السيميائي يدرس مجمل الانزياحات الموجودة بين العاطفي والتوتري، وذلك من خلال رصد علاقة الذات الاستهوائية بالعامل الموضوع انجذابا واتصالا ومقصدية. ويتم هذا التفاعل الاستهوائي الإدراكي عن طريق فضاء الحس والجسد.

ولا يعني هذا أن ليس هناك دراسات للأهواء والانفعالات، بل على العكس من ذلك، فإننا نلفي مجموعة من الدراسات الفلسفية والأخلاقية التي تناولت الأهواء البشرية بالدرس والتحليل والتصنيف، كمـــا في الفلسفة اليونانية عند أفلاطون وأرسطو، وعند الفلاسفة والمفكرين المسلمين كما عنـــد ابـــن ســـينا، ومسكويه، وابن الجوزي، وابن حزم [693]، وفلاسفة الغرب مثل: توماس الأكويني، وسانت أوغوستين، وديكارت، وكانط، وهيجل، وسبينوزا، وباسكال، وجون لوك، ودافيد هيوم، وكوندياك، وملبرانش، وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين الذين اهتموا كثيرا بالفلسفة اللاهوتية والأخلاقية. ونجد هذا التنـــاول أيضا عند علماء النفس، وكذلك لدى الشعراء والروائيين، وكتاب المسرح، والدارسين اللسانيين. لكن هؤلاء لم يدرسوا الأهواء دراسة معجمية دلالية وتركيبية ضمن متواليات ومقاطع نصية صغرى وكبرى، من خلال استقراء شكل المضمون بنيويا وسيميائيا.

هذا، ويعد الفلاسفة الفينومينولوجيون(الظاهراتيون) من الذين ربطوا بين الذات الشعورية وعالم الأشياء إدراكا ومقصدية، كما يتجلى ذلك واضحا وبينا عند هوسرل وميولوبونتي. ويعني هذا أن كريماص تأثر كثيرا بميرلوبونتي، وذلك حينما حاول الربط بين الشعور وإدراك العالم ضمن علاقة تواصـــلية تفاعليـــة مباشرة. وبتعبير آخر، يتوسط الجسد الاستهوائي الذات وعالم الأشياء، وذلك عن طريق تشغيل الحواس لإدراك العالم، وتحديد مقصدية الذات. ومن هنا، يتم الحديث عن الانتقال مـــن حـــالات الـــنفس إلى حالات الأشياء.

[693] – اهتم ابن حزم كثيرا بهوى الحب في كتابه:" طوق الحمامة"؛

وعلى العموم، فقد بدأت سيميائية الأهواء أو سيميائية الذات مع كريماص بمقاله الذي كان تحت عنوان:" **جهات الذات**"[694]. ويعني هذا بداية الشروع في التعامل مع سيميائية الانفعال، والاهتمام بالمشاعر الجسدية والأهواء الذاتية، بعد أن كان التعامل سابقا مع سيميائية الأفعال والعمل والأشياء. ويعني هذا المقال، من جهة أخرى، دراسة تكييفات الذات الاستهوائية من خلال استحضار منطق الجهات: القدرة، والإرادة، والرغبة، والواجب[695]. وبعد ذلك، انكب كريماص ومعاونوه على دراسة هوى الذات داخل خطابات نصية بعيدا عن المقاربات الأخلاقية والفلسفية والنفسية، باحثين عن آثار المعنى داخل المقاطع النصية التي تتمظهر فيها صورة الهوى الذاتي، كما فعل كريماص حينما درس هوى الغضب، فتوصل إلى أن هذا الهوى يتكون من ثلاثة أجزاء مفصلية تكون البرنامج الحكائي الاستهوائي، وهي: الإحباط (الحرمان)، والاستياء(السخط)، والعدوانية[696].

هذا، و لم تشهد سيميائيات الأهواء التجديدات الأساسية، والتقعيد النظري والتطبيقي، إلا في سنوات التسعين من القرن الماضي، وبالضبط في سنتي9669و9661م، وستهم هذه التجديدات بالأساس ما يسمى بالتوتر (الضغط)، وتجربة الإحساس الاستهوائي، كما في كتاب:" **سيميائيات الأهواء** " لكريماص وجاك فونتانيي سنة 9669م، حيث ركز الباحثان على مجموعة من المفاهيم التحليلية، كالجسد، والانفعال، والكمية، والامتداد، والكثافة، والإيقاع، والقوة، والضغط، والتوتر، والإحساس، والطاقة الشعورية، وثنائية الصالح والطالح، والانفصال والاتصال، والعالم الداخلي والخارجي، والذات والموضوع، وحالات النفس وحالات الأشياء... ويتضمن الكتاب ثلاثة فصول محورية: الفصل الأول خصص لإبستمولوجيا الأهواء، أما الفصل الثاني من الكتاب، فتم الحديث فيه عن البخل، والفصل الثالث خصص لدراسة الغيرة. واعتمد كريماص وفونتانيي على دراسة التمظهرات المعجمية الدلالية، والانفتاح على دراسة النصوص الأدبية، وذلك عبر التركيز على المستوى التركيبي، واستقراء دلالة الشكل، وتبيان آليات التخطيب، وبناء النماذج الصورية إن سطحا وإن عمقا.

---

694 - A.J.Greimas:(De la modalisation de l'être), **Actes sémiotiques**, Bulletin9, p: 9-10.Repris dans Du Sens2, Paris, 1983, p: 93-102 ;

695 – انظر: كريماص وجاك فونتنيي: **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**،:ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2393م، ص:13؛

696 - J.Greimas:(De la colère,étude de la sémantiƙue leđicale),**Actes sémiotiques**,Documents,27,p:9-24;Repris dans Du Sens2,op.cit,p:225-246;

هذا، وقد توصل المؤلفان إلى أن هوى البخل هوى موضوعي، في حين أن هوى الغيرة يصنف ضمن الأهواء الذاتية المتداخلة والمتفاعلة. ومن ثم، عمد إلى قراءة البخل قاموسيا ومعجميا، وذلك من خلال إقامة التقابلات بين التعلق الشديد بالمال(البخل والشح والضن والتقتير..)، والتعلق الضعيف بالمال، أو مايسمى سيميائيا بالكثافة الدنيا(التبذير والإسراف واللامبالاة..)، وحضور حالة وسطى وهي حالة الاعتدال (الاقتصاد والادخار).

أما هوى الغيرة، فيستوجب عند الباحثين وجود صراع انفعالي متوتر بين ثلاث ذوات استهوائية، ألا وهي: الغيور، والمحبوب(الموضوع)، والغريم المنافس.أي:" إن الأمر يتعلق – حسب سعيد بنكراد- بمقطع هووي قابل للانتشار فيما هو أوسع من خلال إسقاط مجمل التصاورات التي تشخص الأزمة الهووية. ويحكم هذه الثلاثية أفق واحد هو أفق الغيور. فالغيرة التي هي حب مبالغ فيه يمكن أن تكون استغاثة وعذابا إذا كان المحبوب لازال في منأى عن الغريم، وبعيدا عن متناوله، ولكنها قد تصبح خشية وقلقا إذا تكونت بعد الأزمة الهووية. أي: بعد ظهور الغريم.وقد تصبح حقدا وكراهية، ويعلن حينها عن ميلاد تمظهرات قد تكون تجسيدا لمحاولات القتل والانتقام."[697]

هذا، ولا يقتصر المؤلفان على التمظهرات القاموسية والمعجمية فقط، بل ينفتحان على دراسة النصوص والخطابات لنمذجة الأهواء نمذجة سيميائية، وذلك من خلال دراسة أشكال المضامين. ويعني هذا أن المؤلفين ينتقلان من الدلالة المعجمية إلى التخطيب. ومن هنا، يرى الباحث المغربي الدكتور سعيد بنكراد كذلك أن:" الأمر في الحالتين يتعلق بمحاولة الإمساك بالهويين ضمن خطاب، ومن خلال شكل تحققاتهما بعيدا عن الأحكام المسبقة، وبعيدا عن الصنافات التي قد لاتقدم أي شيء في مستوى بناء الدلالات.إنهما يقدمان من خلال صنيعهما هذا نموذجا جديدا لتناول الأهواء، وتحديد مضامينها استنادا إلى ممكناتها في الخطاب، لااستنادا فقط على ما يمكن أن تقوله القواميس. فالوجود الخطابي للأهواء رهين باستعمالاتها. لذلك، لافائدة من مساءلة الصنافات التي قد تكون محكومة برؤية سابقة(دينية، واجتماعية، وأخلاقية). ولا فائدة من الاطمئنان الكلي للقواميس، فالقواميس لاتتكلم إلا من خلال إدراج ممكناتها ضمن ماهو أوسع منها أي الخطاب: إنها منطلق، وليست متنا تاما. وبعبارة أخرى، يتعلق الأمر بتحويل الأدوار الباتيمية (الانفعالية)، التي تشهد الأسماء، التي هي وحدات معجمية، على وجود استعمال ما،

[697] – د.سعيد بنكراد: (مقدمة المترجم): **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، لكريماص وجاك فونتنيي،ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2393م، ص:13-19؛

على باتيمات إجراءات، والإجراء هو التخطيب. أي: خلق مساحات جديدة قادرة على استيعاب ماتختزنه الأهواء من أسرار تخص الفعل والكينونة سواء بسواء."[698]

كما ستعمق هذه المفاهيم الاستهوائية أيضا في كتاب:" **التوتر والدلالة**" الصادر سنة 9665م، وهو من تأليف جاك فونتانيي وكلود زيلبيربيرك(Claude -Jacƙues Fontanille Zilberberg)[699]. و"شيئا فشيئا بدأت تتضح الملاح العامة لسيميائيات الأهواء، ونظر إليها من الناحية النظرية، ربما بشكل مستقل، في علاقتها بسيميائيات الفعل، ونظر إليها، في علاقتها بالأبعاد الأخرى للخطاب (تداولي، ومعرفي، وأخلاقي...)."[700]

ومن بين الدارسين السيميائيين الآخرين الذين درسوا الأهواء، نذكر: هرمان باريـــتH.Parret في كتابه:" **الأهواء: بحث حول تخطيب الذاتية**"[701]، حيث أولى أهمية كبرى للذات من خـــلال منظـــور فلسفة اللغة والبعد التداولي، وذلك بدراسة مكون التجلي والتمظهر، وإعادة النظر في البنية العميقـــة، وربطها بالذات أو النفس الفردية، واستجلاء الأفعال الانفعالية، وذلك عبر الدراستين: النفسية والتداولية اللغوية ضمن المآل التوليدي الاستهوائي.وقد ثار كثيرا على البنيوية الشكلانية التي كانت تقصي الذات بشكل من الأشكال. كما أهملت الأهواء والانفعالات وعواطف الذات المبدعة.لذا، سارع باريـــت إلى دراسة الهوى داخل الخطاب، وذلك من منظور تلفظي تداولي، يمتح آلياته من فلسفة اللغة. وقد ميز بين الأهواء النمطية والأهواء المشتقة، معتمدا في ذلك على الوصف البنيوي والسيميائي. وقد قام بتقســـيم الأهواء، وذلك اعتمادا على منطق الجهات والمسار التوليدي الهووي.

هذا، وقد انطلق باريت في دراسته للأهواء من ثلاثة مستويات منهجية: المستوى المورفولوجي للأهـــواء (يعتمد باريت هنا على النص لا على الوحدات المعجمية)، والمستوى التركيبي، ومستوى التخطيـــب. وقد توصل باريت إلى أن هناك ثلاثة أصناف من الأهواء: الأهواء العلائقية (المتقاطعة)، وتتمثـــل في: (الفضول–المضايقة– الجلد– الصفاء الذهني– الجهل– الخشية– السذاجة– الوهم– الهروب– الكرب– التناقض– الضجر– القلق– النفور– التردد)، والأهواء الانتعاظية (المثيرة)، وتتجلى في: (الاهتمام– الثقة–

---

[698] – د.سعيد بنكراد: (مقدمة المترجم): **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، ص: 19؛

[699] - Jacƙues Fontanille, Claude Zilberberg: **Tension et signification**, Liège- Mardaga, 1998 ;

[700] – كريماص وجاك فونتنيي: **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**،:ترجمة: سعيد بنكراد، ص:14؛

[701] - Parret (H): **les passions:essai sur la mise en discours de la subjectivité**, Mardaga, 1986;

الكراهية- الحذر- الصداقة- الحب- اللامبالاة- الاحتقار- المودة- التقدير- الاستخفاف- الازدراء)، والأهواء الحماسية (الحماس- الافتتان- الإعجاب- الاضطراب- الاعتراف- الخيبة- الاحترام- الأمل).

وقد ركز باريت كلامه على الذات المستهوية والذات المضادة، فتعرض لمركب الأهواء، ثم الحديث عن التوازن العاطفي والتعويض. كما تطرق إلى آليات التخطيب، وأشار كذلك إلى أفعال الكلام وعمليات التلفظ، واستحضر القوة الإنجازية لتخطيب الانفعالات والمشاعر[702].

ومن جهة أخرى، فقد حلل فرانسوا راستيي(F.Rastier) سنة 9662م 023 رواية فرنسية من سنة 9503إلى سنة 9643م، وذلك بدراسة الأشكال الدلالية المركبة للعواطف والأهواء[703]. ويعني هذا أن فرانسوا راستيي قد قارب العواطف والأهواء مقاربة تيماتيكية أو موضوعاتية ذات أبعاد سيميائية ضمن نصوص روائية متنوعة.

وهناك دراسة أخرى قيمة لفرانسيس سيسيليا (Cécilia.W.Francis) سنة 2333م تحت عنوان:" **السيرة الذاتية لغابرييل روي**"[704]، حيث تدرس الباحثة فيها السيرة الذاتية للكاتب الكندي غابرييل روي، وذلك على ضوء المقاربة السيميوطيقية للأهواء، كما لدى كريماص وجاك فونتانيي من خلال الربط بين الأهواء والمعنى ضمن تحليل نصي وخطابي.

ويمكن الحديث كذلك عن الباحثة الفرنسية آن إينو Anne Hénault[705] التي أصدرت كتاب:" **السلطة بوصفها هوى**"، وقد ميزت فيه بين سيميائية الهوى القائمة على الاتصال بين الذات المدركة والعالم الموضوعي، مع معايشة الحدث آنيا بانتفاء المسافة بين الأنا والعالم، وسيميائية العمل القائمة على الانقطاع والانفصال بين العالم والذات، حيث تقول إينو:" مما لاشك فيه أن كريماص يعطي الأولوية للعمل(ليس فقط على مستوى تاريخ أفكاره، بل كذلك على المستوى الإبستمولوجي) في تمفصل سيميائية العمل وسيميائية الهوى، وذلك لأن تحليل كفاية الذات الإبسيتمولوجية الفاعلة هو الذي يفضي إلى قضية الهوى أو قضية الأهواء."[706]

---

[702] - نقلا عن د.محمد الداهي:**سيميائية الكلام الروائي**، ص:92؛

[703] -F.Rastier: ***L'analyse thématique des données textuelles*** — *L'exemple des sentiments*, Paris, Didier, 1995.

[704] - Cécilia.W.Francis: Gabrielle Roy, autobiographie, subjectiбité, passions, discours, les presses de l'uniбersité Laбal, 2006, Canada,

[705] - Hénault (A): **le pouvoir comme passion**, PUF, 1994;

[706] - Hénault (A): **le pouvoir comme passion**, PUF, 1994, p:214;

ولقد اختارت إينو، على مستوى التطبيق، أن تدرس يوميات روبير أرنو داديلي R.A.D'Adilly، وذلك عبر الفترة الممتدة زمنيا من سنة 9391 إلى سنة 9302م، ويبلغ عدد صفحاتها (9233) صفحة.

هذا، وقد اختارت إينو أن تبحث عن سيميائية الأهواء، وذلك عبر دراسة دياكرونية (تطورية) لمختلف الفواعل التاريخية، وهي تتفاعل مع الأحداث، مع رصد مختلف الردود الانفعالية والاستهوائية تجاه الحكم والسلطة والمجتمع، وذلك انطلاقا من تصورات ورؤى سوسيولوجية وأنتروبولوجية. وقد استخلصت إينو من دراسة حالة السلطة عبر ثنائية الجذب والقوة إلى أن هناك ثلاث حالات سيميائية للأهواء: الانتقال من حالة الحبور والتقدير إلى حالة الخيبة والفشل في إقرار السلم، مرورا بحالة التنبيه الشرعي وفقدان الهيبة.[707]

وعليه، فقد ركزت هذه الكتب المذكورة على سيميائية الأهواء تركيبا ودلالة، سطحا وعمقا، لسانا وكلاما، وذلك بالاعتماد على خطابات متنوعة: معجمية، وأدبية، وسياسية، واجتماعية، وأخلاقية... وكل ذلك من أجل البحث عن المعنى وآثاره، والتقعيد لبنية الخطاب الاستهوائي كما يتجلى في الخطابات المدروسة والمنجزة.

وهناك من يتحدث أيضا عن سيميائية أخرى جديدة، وهي سيميائية الكلام باعتباره سيميائية وسيطة بين الذات والفعل مثل: الباحث المغربي محمد الداهي الذي يرى أن الكلام وسيط ضروري بين الذات الاستهوائية والإنجاز العملي، أو هو ممر ضروري بين الذات وعالم الأشياء ضمن الاختيارات التالية:

أ- هوى ← كلام ← فعل

ب- فعل ← كلام ← هوى

ج- فعل ← هوى ← كلام.

ويعني هذا حسب الدكتور محمد الداهي أن:" الوحدات الكلامية قد تتقدم أو تتأخر عن الوحدات التمرسية أو الاستهوائية.إن الحالة النفسية التي تنسخ حالة الأشياء بحاجة إلى كلام ينقل مضمراتها من حالة الكمون إلى حالة البروز، ويسعفها على التأثير في الواقع وتغييره.وإذا كانت حالة النفس منفصلة عن حالة الأشياء، فإن الوحدات الكلامية تلعب دورا في الكشف عما تتضمنه السريرة، في دفع الذات إلى التحرك والانتقال من حالة إلى أخرى. وبذلك، تنهض بدور اتصالي بين الحالتين السابقتين، وتحوي

---

[707]- نقلا عن د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، ص:96؛



عينات (أفعال اللغة) تستتبع إنجاز أفعال لإحداث تغييرات في العالم، وفي معتقدات المتلقي ومواقفه السلوكية."[708]

هذا، ومازالت الدراسات السيميائية الاستهوائية في العالم العربي – على حد علمي- قليلة جدا إلى حد الآن، وذلك بالمقارنة مع الأبحاث والكتب التي انصبت على التعريف بالسيميائيات بحثا ودراسة وترجمة، أو اهتمت بسيميائية الفعل والعمل تطبيقا وإنجازا. وإذا وجدت دراسات وأبحاث استهوائية في الساحة الثقافية العربية، فهي تعد على الأصابع ليس إلا، كما نلفي ذلك واضحا عند الباحثين المغاربة على سبيل الخصوص: كمحمد الداهي الذي يعد أول من عرف بسيميائية الأهواء في كتابه:"**سيميائية الكلام الروائي**"[709]، وفي دراساته الأخرى مثل:(**سيميائية الأهواء**)[710]، و(**تجليات البعد الانفعالي في رواية " الحي الخلفي" لمحمد زفزاف**)[711]، و(**هندسة الأهواء في الضوء الهارب لمحمد برادة**)[712]، وعبد المجيد العابد كما في مقاله: (**دراسة قصة "أغنية هاربة" للقاص صالح السهيمي مثالا**)[713]، وسعيد بنكراد الذي تحدث كثيرا عن سيميائيات الأهواء في كتابه المرتجم: (**سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**)[714]، وجميل حمداوي كما في مقاله المعنون بـــ:(**سيميوطيقا الأهواء في القصة**

---

708 – د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، ص:02؛

709 – د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، ص:02؛

710 – د.محمد الداهي: (سيمياء الأهواء)، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، العدد0، المجلد 02، يناير-مارس2334م، ص: 290؛

711 – د.محمد الداهي: (تجليات البعد الانفعالي في رواية الحي الخلفي لمحمد زفزاف)، **محمد زفزاف الكاتب الكبير**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2330م، صص:990- 923 ؛

712 – د.محمد الداهي: (هندسة الأهواء في الضوء الهارب لمحمد برادة)، **مجلة ثقافات**، العدد 93، ربيع 2331م، صص:66-934؛

713 –عبد المجيد العابد: (**دراسة قصة "أغنية هاربة" للقاص صالح السهيمي مثالا**)، **مدونة عبد الماجد العابد**، مدونة رقمية،بتاريخ96/32/2399م؛

714 – د.سعيد بنكراد: (مقدمة المترجم): **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، لكريماص وجاك فونتنيي،ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2393م؛

القصيرة جدا)[715]، ومحمد بادي كما في دراسته التعريفية:(**سيميائيات مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع(مقاربة إبستمولوجية)**[716]،...

وعلى أي حال، فإذا كانت سيميائية العمل أو الفعل قد قامت على مفهوم الانفصال بين الذات وعالم الأشياء، وذلك من خلال الاشتغال على مفهوم الحالة والتحويل والعامل، حيث اعتبرت السرد مجموعة من الانقطاعات والتحولات التي تتحكم في الفاعل في علاقته بالموضوع المرغوب فيه. بتعبير آخر، يدرك العالم في سيميائية العمل منفصلا عن الذات. بينما يدرك العالم في سيميائية الأهواء متصلا بالذات وحالات النفس ضمن كلية قائمة على التداخل والانصهار والتفاعل. ومن ثم،:" تهدف سيميائية الأهواء إلى تشييد الاتصال أو الكلية التي شكلت إحدى ثغرات النظرية السيميائية الأساس عبر إدماجها للبعد الهووي في مراقي المسار التوليدي.إن الانفتاح على البعد الاستهوائي يقتضي عمليا الاهتمام بسيميائية الاتصال، باعتبارها بديلا عن السيميائية التي تأسست على العمل والانفصال، مع ما يقتضيه ذلك من حرص الباحث على الإلمام بآثارها على مستوى اشتغال آليات البناء العام."[717]

ويعني كل هذا أن السيميووطيقا الجديدة قد انتقلت من حالات الأشياء مع سيميائية العمل إلى حالات النفس مع سيميائية الأهواء، ومن سيميائية الانفصال والانقطاع إلى سيميائية الاتصال والإدراك الكلي للأشياء والذات على حد سواء.

0- منهجية سيميوطيقا الأهواء:

ما يهمنا في هذه الدراسة على المستوى المنهجي هو مقاربة الأهواء الذاتية والنوازع الجسدية والميولات الانفعالية مقاربة سيميوطيقية، تنصب على دراسة الهوى ضمن المستوى السردي التـــركيبي والمســـتوى

---

715 - د.جميل حمداوي: (سيميوطيقا الأهواء في القصة القصيرة جدا"قصة" سريالية" لحسن علي البطران نموذجا")، **السيميولوجيا: مبادئ نظرية وتطبيقية**، كتاب قيد النشر، الطبعة الأولى سنة 2399م؛

716 - محمد بادي:(سيميائيات مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع(مقاربة إبستمولوجية)، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، العدد0، المجلد 02، يناير-مارس 2334م، ص:254؛

717 - د.محمد بادي: (سيميائيات مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع(مقاربة إبيستمولوجية)، **مجلة عالم الفكر**،الكويت، العدد0، المجلد 02، يناير- مارس2334م،ص:035؛

الدلالي، مع استبعاد الجانب اللغوي الذي يتمظهر على مستوى التجلي. ويعني هذا أننا لن ندرس الأهواء النفسية والانفعالات والمشاعر من الناحية الفلسفية أو الناحية الأخلاقية والنفسية تحليلا وتصنيفا، بل دراسة الأهواء داخل النصوص والخطابات، وذلك بالاستعانة بالمقاربة السيميائية سطحا وعمقا، من خلال استقراء المكونات التركيبية والمكونات الدلالية. وهنا، يتم إضافة البعد الانفعالي إلى الخطاطة السيميائية التي وضعها كريماس، وتضم البعد المعرفي والتأويلي. وبتعبير آخر، يقول الباحث المغربي سعيد بنكراد:" إن ماهو أساسي في دراسة الهوى ليس التعرف على العلامات الدالة على الأهواء، بل الاهتمام بآثارها المعنوية كما تتحقق في الخطاب.لذلك، فإن الأمر لايتعلق في سياق هذا الكتاب[سيميائيات الأهواء لكريماص وجاك فونتانيي]، وسياق السيميائيات عامة، بمحاولة تقديم صنافة شاملة لسلسلة من الأهواء كما يفعل ذلك الفلاسفة أو علماء النفس وغيرهم، ولا يتعلق أيضا بإصدار جملة من الأحكام الاجتماعية/الأخلاقية التي تدين هذا الهوى، وتثمن ذاك ضمن استقطابات من طبائع مختلفة؛ فهذه أمور لاطائل من ورائها(أو هي كذلك في سياقنا على الأقل)، ولايمكن أن تقدم إضافة نوعية قد تقودنا إلى فهم أفضل لهذا السلوك الهووي أو ذاك. إن الأمر على العكس من ذلك:" فهوى" السيميائيات هوى تركيبي دلالي لايلتفت إلا للممكنات الكامنة التي يمكن أن تتجسد من خلال وجوده الأدنى كما يتحقق في القواميس.فهي لاتكترث لما تقوله الأخلاق إلا من حيث المسارات المحتملة (البرامج والعلامات المتداخلة بين العوامل) التي يمكن أن تولدها الإدانة والتثمين، ولا تلتفت إلى مايقوله الدين، وينصح به، إلا من حيث إمكانات تحويل النهي والترهيب والترغيب إلى برامج سردية تتضمنها محكيات تضع الهوى ضمن سياق خطابي بعينه(حالة لقمان وهو يعظ ابنه)."[718]

ويعني هذا أنه لايمكن فهم سيميائية الأهواء إلا إذا استوعبنا سيميائيات الأفعال والأشياء، وفهمنا السيميوزيس(التدلال) السردي بمكونه التركيبي والدلالي في مساره التوليدي التحويلي، فنعرف كيف يتشكل المعنى، وكيف يتبنين أيضا على مستوى السطح والعمق، من أجل تحصيل المعنى والدلالة المضمرة. بتعبير آخر، إن البنية الهووية الأصلية العميقة البسيطة هي التي تولد مجموعة لامتناهية من النصوص والخطابات التي تتمظهر فيها الأهواء الانفعالية السلبية والإيجابية، وذلك عبر عمليات التحويل والتمطيط والتكثيف والتوسيع. و" بعبارة أخرى، يمكن القول: إن البناء النظري الخاص بالأهواء يستمد مبادئه ومفاهيمه وتصنيفاته الأساسية من السيميائيات الكلاسيكية بتعبير فونتانيي، أي مما جاءت به

---

[718] - د.سعيد بنكراد: (مقدمة المترجم): **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، لكريماص وجاك فونتنيي،ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2393م، ص: 93-99؛

سيميائيات الفعل، أو السيميائيات السردية بحصر المعنى. إن الأمر يتعلق بتنويع على أصل، أو هو الانفتاح المتزايد على مناطق إنسانية جديدة لاتلغي النموذج النظري الأصل، بل تقوم بإغناء مفاهيمه وتوسيع دائرة اشتغاله.فعلى الرغم من أن للظاهرتين منطقين مختلفين (باعتبار الانفعال سابقا في الوجود على المعرفة)، إلا أنهما لا يكشفان عن مضامينهما إلا من خلال السيرورة التوليدية التي أشرنا إليها أعلاه".[719]

وعليه، فإن أهم ما يميز سيميائية الأهواء أنها أضافت بعدا تحليليا جديدا في دراسة النصوص والخطابات، وهو البعد الانفعالي أو الاستهوائي، وذلك إلى جانب البعد العاملي والتيماتيكي (المعجمي) الموجودين في سيميائية الفعل والأشياء. بمعنى أننا أصبحنا نتحدث عن أدوار العامل، وأدوار الفاعل التيماتيكي أو الغرضي، والفاعل الاستهوائي أو الانفعالي." وبعبارة أخرى، يتعلق الأمر بدراسة الهوى باعتباره سابقا على الممكنات الدلالية المستترة، فهو من حيث الطبيعة وممكنات التركيب يعد سلسلة من الحالات الانفعالية التي تتطور خارج البعدين المعرفي والتداولي(المكونين الرئيسيين في النص السردي).إنه يشكل بعدا جديدا داخل المسار التوليدي يطلق عليه: البعد الانفعالي، فالإنسان لايفعل فقط، إنه بالإضافة إلى ذلك يضمن الفعل شحنة انفعالية تحدد درجة الكثافة التي يتحقق من خلالها هذا الفعل. وهي إشارة أيضا إلى طبيعة كينونة الذات الفاعلة وتأثيرها في فعلها.لذلك، فإن هذا البعد يتجسد في مرحلة أولى من حيث التحققات الخطابية من خلال أدوار استهوائية انفعالية، هي الوجه الآخر، داخل الخطاب، للأدوار التيمية (صياد، وفلاح، وأستاذ، هي أدوار تيمة تحيل على أدوار اجتماعية، في حين يحيل الغضوب والبخيل والعنيد على حالات غير طبيعية عادة ما تكون عرضية وغير مسترسلة في الزمان والمكان، وبالإضافة إلى ذلك عادة ما تكون مخلقة سلبيا من الناحية الاجتماعية والدينية: الغضوب والبخيل والغيور."[720].

وعليه، لابد على مستوى التطبيق من الالتجاء إلى الوصف المعجمي والدلالي لدراسة البتيمات الانفعالية(pathèmes)، وإخضاعها للمستوى التركيبي، بغية تحديد المربع السيميائي والبنية الدلالية المنطقية التي تتحكم في توليد النص أو الخطاب الاستهوائي. وهنا، يتم استكشاف الملفوظات الانفعالية، وتحديد التوترات الاستهوائية، والتركيز على الذات الهووية، ودراسة الجهات والبرامج السردية الاستهوائية

---

[719] - د.سعيد بنكراد: (مقدمة المترجم): **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، لكريماص وجاك فونتنيي، ص: 92؛

[720] - د.سعيد بنكراد: (مقدمة المترجم): **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، لكريماص وجاك فونتنيي، ص: 92؛

والفاعل الاستهوائي. كما تركز المنهجية على استكشاف الجسد باعتباره موضوعا إجرائيا، به يتم إدراك الشعور للعالم الموضوعي. ومن هنا، تدرس سيميوطيقا الأهواء ملفوظات الإحساس، والمتلفظ الذاتي، وآليات تخطيب الأهواء، والاستعانة بالبنية العاملية والسردية في تحليل الخطاب الاستهوائي. والانتقال من التلفظ إلى الأهواء، ومن الإستيتيقا إلى القيم. وهنا، يدرس تمظهر الجهات، والتشخيص التصويري، وعمليات التلفظ. أي: المستوى الصرفي التركيبي الدلالي للعواطف.

وبناء على ماسبق، يلاحظ أن سيميائية الأهواء:"جاءت مكملة لسيميائية العمل، حيث إن مشروعها ينهض على أساس سد ثغراتها، وملء البياضات التي تعتور بناءها النظري. غير أن هذا المشروع، بحسب رأي معظم الباحثين، ينماز بالدرجة الأولى بقيام بنائه العلمي على مجموعة من الحدوس المعرفية.وعلة ذلك كونه لايزال في طور التشييد النظري. فالاقتراحات، والنماذج النظرية، والخطاطات المعيارية، التي يقدمها استجابة لشرط إبداع مقاربة ملائمة للمكون الهووي داخل الخطاب، تشكل عماد التفكير في القضايا الجديدة داخل النظرية. بيد أنها من جهة أخرى، تفرض على الباحث ضرورة تنقيحها، أو بالأحرى تخليصها من زخم التفاصيل المخلة أحيانا بالانسجام المطلوب، في أفق استكمال مشروع التأسيس النظري المتماسك لمكوني الأهواء والتوترية في الخطاب، علما أن هذا ما تقتضيه شروط الطبيعة العلمية للنظرية السيميائية بالأساس".[721]

وما يلاحظ كذلك أن سيميائية الهوى تتداخل منهجيا مع سيميائية العمل، ويتداخل البعد الانفعالي مع البعد الغرضي للفاعل أثناء تحديد الصور المعجمية، وإبراز وظائفها التيماتيكية والهووية. كما اعتمدت سيميائية الهوى على مفاهيم ومصطلحات ومنهجية سيميائية العمل. و لم تتحدث سيميائية الهوى عن سيميائية المعاناة، بل اقتصر حديثها على سيميائية الكينونة في مقابل سيميائية الحالة. كما أن سيميائية الأهواء لم تقترح نمذجة للأهواء على غرار البنية العاملية، حيث مازلنا نتكئ في ذلك على سيميائية العمل. وتعتمد سيميائية الهوى على انتقاء هوى معين قابل لمدارسته تركيبيا ودلاليا، بل ثمة أهواء أخرى تستعصي على الدراسة والتحليل السيميائي الاستهوائي. وإذا كان تعامل هرمان باريت مع الأهواء يتخذ بعدا كونيا قابلا للتعميم والتجريد والصورنة، فإن مدرسة باريس تنطلق في مقاربتها الاستهوائية من الخصوصية الثقافية والصنافات الهووية الخاصة بالثقافة الغربية. لذا، ينبغي للدارس العربي أثناء دراسته

[721] – د.محمد بادي: نفس المقال، ص:092؛

للأهواء معالجة وتصنيفا وبحثا أن ينطلق بدوره من المعاجم العربية والكتابات الفلسفية والأخلاقية الموجودة لدينا لمعرفة المنظور القيمي تجاه الأهواء وحالات النفس البشرية[722].

● **الجانـــــــــب التطبيقـــــــــي:**

وبعد هذا الفرش النظري، ننتقل إلى الجانب التطبيقي من أجل تجريب النظرية الاستهوائية على الرواية السعودية:" **الإرهابي 21**" لعبد الله ثابت، بغية وصف آليات اشتغال الدلالة الاستهوائية في هذه الرواية؛ لأن الهوى هو أساس الدلالة، وجوهر انبثاق المعنى. ومن باب الإضافة، فثمة روايات سعودية قد تناولت موضوعة المواجهة ضد الإرهاب سواء بطريقة جزئية أم بطريقة كلية، مثل: رواية"**الأنثى المفخخة**" لأميرة حبيب المضحي[723]، ورواية:" **يوم التقينا... يوم افترقنا**" لخالد الشيخ[724]، ورواية:" **عرق بلدي**" لمحمد المزيني[725]، وروايتي" **القارورة**"[726] و"**الحمام لا يطير في بريدة**" ليوسف المحيميد[727]، ورواية" **سوق الحميدية**" لسلطان سعد القحطاني، ورواية"**الفردوس اليباب**" لليلى الجهيني[728]، ورواية"**نقطة تفتيش**" لمحمد الحضيف[729]، ورواية" **جروح الذاكرة**" لخالد التركي[730]، ورواية" **الإرهابي21**" لعبد الله ثابت...

9- المتــــــــن الحكائــــــــي:

ترد رواية " **الإرهابي 21**" لعبد الله ثابت في شكل خطاب روائي أوطبيوغرافي قائم على السيرة الذاتية، والتذويت، والفلاش باك، وتذكر الماضي، والانطلاق من الرؤية الداخلية(الرؤية مع)، والتي تستند

---

722 - د.محمد الداهي: (سيميائية الأهواء)، **عالم الفكر**،الكويت، العدد الثالث، المجلد 02، يناير- مارس، 2334م، ص:213-219؛

723 - أميرة المضحي: **أنثى مفخخة**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2393م؛

724 - خالد الشيخ: **يوم التقينا...يوم افترقنا**، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة 9103هـ، ص:991، وما بعدها؛

725 - محمد المزيني: **عرق بلدي**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2393م، ص:951؛

726 - يوسف المحيميد: **القارورة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 2335م، ص:42؛

727 - يوسف المحيميد:**الحمام لايطير في بريدة**، المركز الثقافي العربي، بيروتن لبنان، الطبعة الثالثة 2336م، ص:232؛

728 - ليلى الجهيني: **الفردوس اليباب**، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، الطبعة الثانية 2333م؛

729 - د.محمد الحضيف: **نقطة تفتيش**، المؤلف، الأردن، طبعة 2333م، ص:963؛

730 - خالد التركي: **جروح الذاكرة**، دار الساقي، بيروت، لبنان، طبعة 9129هـ،ص:225؛



بدورها إلى تشغيل ضمير المتكلم، والمعرفة المتساوية، ومشاركة الراوي مع الشخصية في إنجاز الأحداث. ومن جهة أخرى، تقترب الرواية من جنس اليوميات أو التحقيق الصحفي الريبورتاجي. وتلتقط الرواية في سراديبها تفاصيل الحياة في السعودية، وذلك من خلال التركيز على شخصية دينامكية متطورة، ألا وهي شخصية: زاهي الجبالي.

تبدأ الرواية بتقديم زاهي الجبالي الذي قضى طفولته بمنطقة أبها، فنشأ في أسرة (عسيرية) متوسطة محافظة، فتلقى تعليما دينيا قاسيا على مجموعة من الشيوخ، والذين كانوا بعيدين أيما البعد عن طرائق التربية الحديثة والمعاصرة، فقد كانت تنقصهم الرحمة والرأفة والشفقة. فتربى الطفل على هوى الخوف والفزع. وبعد ذلك، انتقل الطفل المتفوق إلى مستويات دراسية متقدمة، فتم استدراجه واستقطابه من قبل خليات إرهابية بشكل مدروس ومحكم، وذلك عبر تنظيم رحلات تخييمية وتداريب كشفية دينية قائمة على السرية والخلوة والعزلة، والتشدد في التدين، والمغالاة فيه ضيقا وحرجا. فانقاد الفتى لرغبات شيوخه وزعماء الطوائف، و الذين شكلوا فيما بعد حلقات سرية مغلقة لتسييج المريدين والأتباع، وتلقينهم دروسا في الدين بطريقة غير صحيحة، وذلك بالاعتماد على الكتب الصفراء المتشددة، التي تعسر ولا تيسر. وبعد ذلك، أصبح الفتى عضوا مندمجا داخل الخلية الإرهابية بشكل غير واع، يقوم بتأطير الأطفال والمريدين الجدد، وإعدادهم لحياة التطرف والمغالاة في الحياة. و لم يستطع الفتى أن ينسلخ عن حياة هؤلاء المتطرفين إلا بشق الأنفس، حيث تم ترويعه من قبل هؤلاء القساة، وتعنيفه، واتهامه بالشذوذ، ومحاصرته في كل زمان ومكان. إلا أن الفتى سرعان ما تعقل، وعاد إلى رشده، فتصالح مع أسرته، وانطلق إلى دراسته من جديد، فحقق نجاحا باهرا، بعد أن أخفق في السابق مرات عدة في دراسته العلمية. واستطاع زاهي الجبالي أن يلج الجامعة، ويحصل على شهادة الإجازة في الآداب، وعرف بين أقرانه شاعرا ذائع الصيت. ولما تخرج، مارس وظيفة التعليم، فأنشأ أسرته الصغيرة، ثم كرس كل حياته لمجاهدة الإرهاب والكراهية والعنف، ومقاومة التطرف والعدوان، وذلك بالإقبال على الحياة في توسط واعتدال.

2- التمظهر المعجمي أو القاموسي:

من المعروف أن المعجم يتضمن سلسلة من المفردات التي تحمل مجموعة من المعاني الثابتة والمتغيرة حسب السياق الثقافي لمجموعة بشرية معينة. ويقوم المعجم على تصنيف الوحدات الدلالية ضمن مجموعة من أبواب المعاني والموضوعات، أو ترتب حسب الطريقة الألفبائية إن تقديما(أغلب المعاجم والقواميس



العربية)، وإن تأخيرا (لسان العرب لابن منظور). ويساعدنا القاموس أو المعجم بشكل من الأشكال على تفهم معاني الكلمات، وتحديد الدلالة المعجمية لمصطلح ما أو مفهوم معين لغة واصطلاحا.

ومن هنا، فالمقاربة السيميائية تنكر ظاهرة الترادف، ونتفق مع ابن فارس وثعلب على أن المترادفات الأخرى للكلمة هي مجرد ألقاب أو صفات أو أسماء لها دلالات أخرى. وفي هذا السياق يقول سيبويه:" اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، واختلاف اللفظين والمعنى واحد، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين...واختلاف اللفظين والمعنى واحد نحو ذهب وانطلق."[731]

وهكذا، فكلمة الإرهاب تشتق من الفعل الرباعي المتعدي أرهب، وتشتق كلمة الرهبة والرهب من الفعل الثلاثي رهب (بالكسر). وفي هذا الصدد، يقول ابن منظور في " **لسان العرب**" معرفا الإرهاب:"رهب، بالكسر، يرهب رهبة ورهبا، بالضم، ورهبان بالتحريك، أي خاف. ورهب الشيء رهبا ورهبا ورهبة: خافه... وترهب غيره إذا توعده...الرهبة: الخوف والفزع... وأرهبه ورهبه واسترهبه: أخافه وفزعه... وترهب الرجل إذا صار راهبا يخشى الله. و الترهب التعبد، وقيل: التعبد في صومعته.قال: وأصل الرهبانية من الرهبة، ثم صارت اسما لما فضل عن المقدار وأفرط فيه...والرهبانية منسوبة إلى الرهبنة،...وأصلها من الرهبة: الخوف؛ كانوا يترهبون بالتخلي من أشغال الدنيا، وترك ملاذها، والزهد فيها، والعزلة عن أهلها، وتعهد مشاقها... فنفاها الرسول(صلعم) عن الإسلام، ونهى المسلمين عنها."[732]

وتتولد عن هذا التعريف المعجمي والقاموسي لمفهوم الإرهاب التمظهرات التوليدية الدلالية التالية: الخوف، والفزع، والوعد، والترويع، والرهبانية، والتطرف، والإفراط، والعنف، والعدوان، والمبالغة، وعدم الاعتدال، والخلوة، والانعزال، والانغلاق، والتزاهد، وركوب المشقة في التدين والزيادة فيه...ويعني هذا أن الإرهاب هوى موضوعي قائم على العدوان والتعدي، وإلحاق الضرر بالآخر أو الغير، إما عن طريق ممارسة العنف المادي، كالضرب، والجرح، والقتل، والغصب، والاغتصاب... أو

---

731 - د. محمد إقبال عروي: (السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير)، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثالث، يناير/مارس9663م، ص:964؛

732 - ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء الخامس، دار صبح بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2333م، ص:023-024؛

ممارسة العنف الرمزي كما يذهب إلى ذلك بيير بورديوPierre Bourdieu، والذي يكون بالوعد، والسب، والشتم، والقذف، والغيبة، والنميمة، والتشويه، والحقد، والحسد...

ولا تتضح صورة الإرهاب إلا إذا قابلناها بكلمة التسامح، وتشتق هذه الصورة السيميائية من فعل:" سمح وأسمح إذا جاد وأعطى عن كرم وسخاء؛ وقيل: إنما يقال في السخاء سمح، وأما أسمح فإنما يقال في المتابعة والانقياد؛... وأسمح وسامح: وافقني على المطلوب...والمسامحة: المساهلة. وتسامحوا: تساهلوا... وفي الحديث المشهور: السماح رباح. أي: المساهلة في الأشياء تربح صاحبها.وسمح وتسمح: فعل شيئا فسهل فيه؛... وقولهم: الحنفية السمحة: ليس فيها ضيق ولاشدة... وأسمحت الدابة بعد استصعاب: لانت وانقادت... والمسامحة: المساهلة في الطعان والضراب والعدو؛..وقيل التسميح: السير السهل."[733]

ويعني هذا أن صورة التسامح لها عدة تمظهرات معجمية، مثل: الجود، والكرم، والعطاء، والسخاء، والمتابعة، والانقياد، والتساهل، واليسر، والسهولة، والمرونة، والانفتاح، والتعاطف، والتعايش، والفوز في الحياة والآخرة، والاندماج في المجتمع، والتضامن، والتوسط والاعتدال.

وبناء على ما سبق، يتضح لنا أن هوى الإرهاب هوى انفعالي من صنف الأهواء القائمة على الموت والانغلاق، بينما هوى التسامح من صنف أهواء الحياة والانفتاح.

0- التمظهـــــــــــرات الدلالية:

يتم الرجوع، هنا، إلى النص الروائي لتحديد مختلف الدلالات السياقية لكلمة هوى الإرهاب؛ لأن الدلالة المعجمية والقاموسية غير كافية لفهم مدلول الإرهاب، فلابد من البحث عن دلالاته الشكلية ضمن حقول دلالية وسياقية داخل النص الروائي المدروس. ويعني هذا الانتقال من البحث المعجمي القاموسي إلى التخطيب النصي. ومن هنا، ترد صورة الإرهاب ضمن سياقات نصية متعددة لتحيل على مجموعة من الدلالات على النحو التالي:

✓**التطرف:** ويتمثل في تجاوز حد الاعتدال في الدين:"في تلك الفترة، أي بأواخر السبعينيات، تدين أخي الأكبر تدينا حادا متأثرا بالمتطرفين، الوافدين من بلدان مجاورة."[734]

---

[733] – ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء السادس، ص:000-001؛

[734] – عبد الله ثابت: **الإرهابي21**، ص:953؛

✓ **الغلو**: ويعني المبالغة في ممارسة الدين، وفي هذا الصدد يقول الكاتب عن أخيه:" تأثر بعمله في المدارس القرآنية مع مجموعة من المغالين، الذين استطاعوا أن يضموه إليهم فحمل فكرهم، وتحمس لهم."[735]

✓**الانغلاق**: " كان أخي يحرم كل ما يدور بالمترل، فتشب المناجزات، لاسيما بينه وبين الذين يلونه من إخوتي، الذين كانوا يتحزبون ضده. ومن الطرائف التي مازالت تتحرك في ذاكرة أسرتي يوم كانوا يتعاقبون إلى "الماطور" أي مولد الكهرباء، فيقومون بتشغيله كي يتابعوا التلفزيون ليعود فيطفئه، ويمضي الليل كله على هذه الحال، وكثيرا ما تصل الأمور إلى درجة الاشتباك بالأيدي والمشاجرات العنيفة..."[736]

✓**الاستغلال**: تقوم صورة الإرهاب على استغلال المتطرف للدين، وذلك من أجل استدراج الناس، وتجنيدهم لترويع الآخرين من باب تطهير المجتمع، ومحاربة الفساد الأخلاقي:" كانت تلك الفترة التي تدين بها أخي الأكبر، بداية للتجمع الذي قام به المتطرف الشهير بالجزيرة العربية، جهيمان وأتباعه.كانوا يدورون بالناس، يعظونهم ويأخذون تأييدهم، محتجين على الفساد الأخلاقي برأيهم، الذي تبدت مظاهره في أغنيات التلفزيون والنساء الظاهرات به وغير ذلك، وانتهت باحتلالهم الحرم المكي.كان هدفهم من ذلك الثورة على النظام السعودي، الذي يعتقدون فساده، وأن عليهم تطهير البلاد من هذه الحكومة الكافرة بزعمهم، إلا أن الدولة استطاعت إخمادهم والفتك بهم داخل الحرم، والقبض على جهيمان وعدد من أتباعه وإعدامهم إثر ذلك!"[737]

✓**الأذى**:" ذكرت أن أخي هذا كان متدينا لدرجة مؤذية، وكادت حياته تنتهي تماما لو أنه ثبت تورطه في أي من أعمال احتلال الحرم المكي!"[738]

✓ **العنف**:" ما كدت أنضم إلى مجموع طلاب فصلي حتى بدأت أسمع التهديد والوعيد، كان المعلمون الدينيون يصرخون ويوبخون الصغار...حتى دخل علينا أول معلم وبمجرد جلوسه أخذ يتهددنا بألوان العقاب إن نحن لم نمتثل لأوامره ونواهيه!"[739]

---

[735] –عبد الله ثابت: **الإرهابي21**، ص:953؛

[736] – عبد الله ثابت: **الإرهابي21**، ص:953-959؛

[737] – عبد الله ثابت:نفس الرواية، ص:959؛

[738] – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:965؛



✓ **الخوف**: يقول السارد في هذا الصدد:" ومر الوقت ومرت السنة الأولى، وعلمت أبي ناشب في دائرة من الخوف والعذاب والألم".[740]، ويقول أيضا:" وبعد وقت من هذا التحرر من الرعب والخوف كانت قد تكونت بداخلي الكثير من النقائص"[741]

✓**القسوة:**" وفي مخيلتي صورة مدير المدرسة البشعة والمدرسون القساة!"[742]

✓**الرهبانية:** " وبعد وقت من هذا التحرر من الرعب والخوف كانت قد تكونت بداخلي الكثير من النقائص، وهذه نتيجة حتمية لما ترددت بداخلي من العالمين النقيضين عالم الرهبانية والعصا والمخاوف والكراهية، ثم عالم الحرية واللهو!"[743]

✓ **الكراهية:**" أجل كنت أصلي وأقف والسواك بفمي، لكنني لم أكن على وضوء، وكنت أصلي، وأجلس بالمسجد، لكنني كنت أكرههم!"[744]

✓**الحرمان:**" حتى إذا خلوت بأغنامي هجمت على بعضها لضربها وأشتمها، وأحملها سبب حرماني، ثم أبكي بكاء حارا!"[745]

✓**الخسارة:**" كان أخي الأكبر، الذي استدعته أجهزة الدولة حينها، أن يخسر حياته، إذ كان متهما بانتمائه لهم، لكنه نجا فلم يكن هناك من الدلائل ما يؤكد على تورطه في أية أعمال تدينه، حدث هذا كله ابتداء من أواخر السبعينيات وحتى القضاء عليهم سنة 9646م".[746]

---

739 – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:966؛

740 – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:953؛

741 – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:236؛

742 – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:232؛

743 – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:236؛

744 – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:232؛

745 – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:230؛

746 – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:959؛

✓ **الانفصام**: تصبح شخصية الإرهابي منفصمة ومزوجة غير متوازنة، تعيش على الثنائيات الضدية والتناقضات المفارقة:"لأقتحم هذه المدرسة وهذه الحكاية الجديدة بشخصيتي المتناقضة والمليئة بالمتضادات."[747]

✓**السرية**: يقترن الإرهاب بالعمل السري كما يشير هذا المقطع إلى ذلك:"وبعد أربعة لقاءات أخبرني أن هذه اللقاءات ليست مجرد حلقات ذكر، بل هي فوق هذا عمل سري منظم".[748]

✓ **الوهم**: يرتبط الإرهاب بالوهم الضائع والمجد الزائف:" يا إلهي..أي مجد هذا الذي أنا فيه، فمن كل حرماني الذي مضى إلى جندي في سبيل الله، يخطط ويعمل ويقدم ويؤخر لإقامة شريعة الله بدولة جديدة...ها أنا بعد كل هذا من الطائفة المنصورة التي ينصرها الله من بين كل الطوائف، ومن الفرقة الناجية التي ستذهب كل الفرق عداها للنار، وأنا من الذين يجددون للأمة دينها، ويخرجونها من الظلمات إلى النور، ويحيونها بعد مواتها!"[749]

✓ **التكفير**: يعتمد الإرهاب على تكفير الذوات الأخرى، كما نستشف ذلك من خلال هذا الشاهد الروائي:"ومما كنا نكلف به، على الدوام، متابعة الحركة الحداثية بداخل السعودية، ومتابعة كل ما يكتبه رموزها، وقصه وجمعه ومناقشته، وإثباتا كفر هؤلاء الحداثيين..."[750]

✓ **الشذوذ**: " ما مضت عدة أسابيع من الدراسة إلا وأنا متهم بالميل للمردان والصغار الجميلين، وأن لي قلبا يتبع الهوى، وأن وجودي مع فلان وفلان كان افتتانا بجمالهم، وأنه لايستبعد أن يكون بيننا أمر غريزي ما، وياللقدر، إذ انقلبت في أعينهم من الناسك المتصوف والعابد الزاهد إلى الفاجر الذي يطارد الغلمان، ودار هذا التشويه."[751]

ومن جهة أخرى، تتمظهر في الرواية مجموعة من المقابلات السياقية التي تتناقض مع الإرهاب (الكبت، والحصار، والخوف، والرعب، والحرمان، والضيق، والمعتقل، والموت...)، كالتسامح، والحب، والجمال، والخير، والحرية، واللهو، والانعتاق، والفرج، والعبث، والسعادة، والحياة...

---

[747] – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:292؛

[748] – عبد الله ثابت نفس الرواية، ص:203؛

[749] – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:203-209؛

[750] – عبد الله ثابت: نفس الرواية ص:204؛

[751] – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:226؛

ويعني هذا أن هوى الإرهاب والتطرف مرتبط بتمظهرين متضادين: الكراهية والحب، مع وجود ذاتين متناقضتين: ذات متوترة، أو بتعبير آخر، ذات متطرفة مضادة تهدد الغير بالعقاب، وذات متسامحة مع الآخر قوامها الحب، وبينهما تنافر مستمر، وتلاحم سجالي مبني على كتلة انفعالية لافتة للانتباه، وصدام قائم على التوتر الاستهوائي، وتصدع مشحون بالصراع الشعوري واللاشعوري.. ولكن يلاحظ أن الذات الثانية، ستنتقل عبر مآل الرواية من ذات متطرفة، إلى ذات متسامحة، وستنتقل في آخر الرواية من ذات استهوائية صالحة إلى ذات جمالية. وبالتالي، إلى ذات مدركة واعية. وبتعبير آخر، إن الرواية في جوهرها فضاء لصراع الطاقات الهووية سلبا وإيجابا، وفضاء لتجلي الرغبات المتناقضة، مع تنافسها على الموضوع المرغوب فيه (موضوع القيمة) جذبا ونبذا، وحبا وكراهية.

1- الخطاطـــــة الاستهوائيـــــة:

يقطع الفاعل الاستهوائي داخل الرواية مسارا توليديا هوويا يسمى بالخطاطة الاستهوائية، والتي تتضمن في طياتها قصة ومآلا يحدد مختلف التحولات التي مر بها الفاعل الاستهوائي اتصالا وانفصالا مع الموضوع المرغوب فيه[752]. ومن المعلوم أن المآل في تعريفه العادي:"باعتباره انتقالا من حالة إلى أخرى، أو باعتباره سلسلة من تغيرات الحالة، لايأخذ بعين الاعتبار التمييز بين الحالة والفعل، ويستوعب الحالات والتحولات؛ وينظر إليه في تعريفات أخرى، ذات طابع فلسفي أو شبه سيميائي، باعتباره مبدأ التغير المتصل، وجهة خالصة لاتتوقف عن النمو."[753]

هذا، وتحوي هذه الخطاطة مجموعة من البرامج السردية الفعلية والاستهوائية التي ينجزها الفاعل من وضعية البداية حتى الوضعية النهائية. ومن هنا، فالوضعية الافتتاحية في الرواية تتمثل في نشأة الطفل داخل أسرة عسيرية بأنها نشأة عادية كباقي أطفال العالم قوامها البراءة واللهو والرعي والحب الطفولي(هوى البراءة). وبعد ذلك، تحضر لحظة المأساة أو العقدة، والتي تتمثل في تشبع زاهي الجبالي بهوى الحقد والكراهية، والإقبال على حياة الإرهاب والعنف والتطرف(هوى الإرهاب)، لننتقل إلى مرحلة الصراع، والتي تتجلى بكل وضوح في الصراع الداخلي للفتى مع نفسه ندما واستغفارا، والدخول في الصراع الخارجي مع المتطرفين والمتدينين المتشددين(هوى التوبة والغضب). أما الحل، فيتمثل في الانتقال من هوى الكراهية إلى هوى الحب والتسامح والتعايش مع الآخرين(هوى الحب).

---

752 - كريماص وجاك فونتنيي: **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، ص:202؛

753 - كريماص وجاك فونتنيي: **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، ص:52؛

وتنتهي الرواية بمقاومة الإرهاب، والاهتمام بالحياة والكتابة والفن، ومراجعة الأفكار السابقة حول الكثير من المفاهيم والقضايا والإشكاليات الجادة والمقلقة(هوى الانعتاق). ويعني هذا أن الرواية تنتهي بذات مدركة وذات تحس.

ويمكن تشخيص هذه الخطاطة الاستهوائية في الحبكة أو البنية السردية التالية:

ب. س(البرنامج السردي): و.ب🡸(وضعية البداية) 🡸ض (اضطراب) 🡸ص(صراع)🡸ح🡸(حل) 🡸و.ن(وضعية نهائية)

ويتضح لنا، من كل هذا، بأن الرواية تتخذ نسقا تقليديا كلاسكيا في بناء الأحداث، والتي تقوم على التسلسل الزمني والحدثي، إلى جانب ترابط الأحداث والوقائع اتساقا وانسجاما، بدون أن تلتجئ هذه الرواية إلى التجريب والتحديث والانزياح، أو تعمد إلى تشظية الأزمنة أو الفضاءات المكانية. ويمكن تقسيم الرواية أيضا تقسيما دلاليا وسيميولوجيا إلى التشاكلات السيميولوجية الاستهوائية التالية: تشاكل البراءة، وتشاكل التطرف، وتشاكل الحب، وتشاكل الانعتاق.

5- البرامـــــــج الاستهوائية:

يقوم البرنامج الاستهوائي على مجموعة من المحطات الأساسية كالتطويع الاستهوائي، والتأهيل الاستهوائي، والإنجاز الاستهوائي، والتقويم الاستهوائي. دون أن ننسى مجموعة من الجهات الكيفية الذاتية ذات البعد الانفعالي، والتي لها علاقة بعملية التأهيل والترشيح والتطويع. ومن هنا، فسيميائية الهوى تقر بوجود علاقة بين الذات وعالم الموضوعات والأشياء، وهذه العلاقة قائمة على التواصل أو الانفصال، وذلك من خلال إظهار مجموعة من الانفعالات والعواطف والمشاعر والأحاسيس تجاه الموضوع المرغوب فيه أو المرغوب عنه. وهنا، ينبغي علينا أن نحدد تحركات الذات، ونستكشف برامجها في الواقع. ومن ثم، يمكن التمييز بين برنامجين استهوائيين داخل الرواية: برنامج هوى الكراهية، وبرنامج هوى الحب.

أ- برنامـــــــج هوى الكراهية:

تخضع الذات البطلة في هذا البرنامج السردي لعملية التحفيز والتطويع الاستهوائي، وذلك من قبل جماعة التوعية التي تحاول أن تجند الذات، بغية تأهيلها مستقبلا لعمليات استهوائية عنيفة تتسم بالتطرف



والترويع والترهيب. وكانت جمعية التوعية مكونة من شيوخ إرهابيين يستغلون الطلبة المتفوقين لتدريبهم، وتأطيرهم قصد الزج بهم في عمليات إرهابية عنيفة:"فما كنت سوى بضعة أسابيع حتى كنت محط أنظار جماعة أنشطة دينية بالمدرسة، كان يطلق عليها جماعة التوعية، وكان أغلب المتفوقين من الطلاب والمؤثرين وذوي الطاقات الفذة بداخلها، ويشرف عليها معلمون متدينون، تبدو عليهم سمات الزهد وتعلو الهيبة ملامحهم...

كلفوا واحدا من الطلاب من منسوبيهم مهمة أن يسحبني إلى أنشطتهم وأن يغريني بأي شيء لآتيهم ولو لمرة واحدة فقط!

كان اسمه سعيد، وكنت أعرفه من أيام المدرسة الابتدائية، لقد كان لبقا وذكيا، وكانت شخصيته تعجبني، رغم كل ما يحيط تصرفاته من الغرابة، وكان من الطلاب النادرين يمتلكون سيارات في سن مبكرة كهذه، وهذه صفة مغرية بالنسبة لي!" [754]

ويلاحظ أن المحفز أو المرسل يحاول تحفيز الذات أو الفاعل الإجرائي بشكل تدريجي، وذلك عن طريق الإغراء المادي، والإقناع الذهني والوجداني، وكذلك عبر التطويع الديني، بغية التأثير عقليا ونفسيا وحركيا:" ومن أول ليلة برمضان كنت أصطف مع عدد ضخم من الطلاب في ساحة المدرسة، ليحدثنا الشيخ حميد عن برنامج الجماعة طيلة ليالي رمضان، وقوانين البقاء بها واحترامها، وأن وجود أي منا هنا يجب ألا يكون لمجرد لعب الكرة فقط، فهناك محاضرات وندوات ودروس علم وحفلات وعظية وتذكير بالله وصلاة وعبادات كثيرة، وعلينا أن نلتزم بحضور كل شيء وسيكون للدورة الرياضية وقتها من كل ليلة!"[755]

ويلاحظ أن التحفيز لا يتم مباشرة عن طريق المرسل، بل هناك واسطة قد تم تحفيزها من قبل وساطات أخرى. بمعنى أن هناك قطبا أوشيخا محفزا، ومريدا يتم تحفيزه، ليقوم بدوره بتحفيز مريد آخر يقبل على الجماعة. أي: إن هناك تعددا في المحفزين والمرسلين. وبالتالي، فعلاقة المرسل بالذات هي علاقة إرسال وتطويع وتحفيز وتأثير وغواية وإقناع.

[754] – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:290-291؛

[755] – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:292؛



وعليه، فالتحفيز كان يتم عن طريق الإقناع والترغيب والترهيب، واستغلال العاطفة الدينية لدى المراهقين عن طريق التوعية غير الصحيحة:" كانوا يدخلون إلى ضمائرنا عبر طريقين، أحدهما: استغلال الجانب الوجداني، عبر الترهيب والترغيب، والطريقة الأخرى هي مايكلفوننا به داخل المركز وخارجه من البحوث والدروس والمشاركات، وما يلقى علينا من المحاضرات والكلمات، وغير ذلك! وينتهي المركز، وقد خرج المشرفون الحركيون عليه بمجموعة كبيرة جدا من الطلاب المنتمين للقاءات الأسبوعية الحركية، وأصبحوا مهيئين مجندين لتنفيذ توجه هذه الجماعة، وبدرجة عالية جدا من الولاء، والاعتقاد حيالها بفكرة الطائفة المنصورة والفرقة الناجية، وغير ذلك أيضا، وكنت أتساءل كيف يمونون المراكز والمخيمات والرحلات حتى علمت أنهم يأخذون أموال الدولة، متكئين في سرقتها على الفتاوى الوافدة من تكفيريي بعض الدول المجاورة، والتي ترى أن سرقة مال الدولة الكافرة لصالح الدعوة والجهاد أمر يحبه الله ويرضاه!"[756]

وبعد اختبار التحفيز القائم على الولاء والتطويع والإقناع والتأثير، ننتقل إلى اختبار التأهيل، والذي يتمثل في اختيار الذات الفاعلة الإجرائية للقيام بمجموعة من الأفعال، وذلك اعتمادا على مجموعة من الكفاءات الجسدية والذهنية والنفسية كالقدرة، والمعرفة، والإرادة، والواجب. ومن هنا، فجمعية التوعية لم تختر الفاعل إلا لكونه يتصف بمجموعة من المؤهلات التي تميزه، وتجعله قادرا على تنفيذ الأفعال، والنجاح فيها إمكانا وافتراضا وتحققا. ومن بين هذه المؤهلات تفوق البطل عن أقرانه في الدراسة والرياضة والاستجابة والمعرفة:" كنت محط أنظار جماعة أنشطة دينية بالمدرسة، كان يطلق عليها جماعة التوعية، وكان أغلب المتفوقين من الطلاب والمؤثرين وذوي الطاقات الفذة بداخلها، ويشرف عليها معلمون متدينون، تبدو عليهم سمات الزهد وتعلو الهيبة ملامحهم...

كلفوا واحدا من الطلاب من منسوبيهم مهمة أن يسحبني إلى أنشطتهم وأن يغريني بأي شيء لآتيهم ولو لمرة واحدة فقط!"[757]

وإلى جانب القدرة المعرفية، نستحضر القدرة البدنية كما في هذا الشاهد النصي:"وبعد نوم الجميع، يقوم أمير الرحلة باستدعاء ستة نفر من الأشداء الأقوياء بقيادة أحد الجامعيين، وتعد خطة الهجوم الليلي على

756 – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:202؛

757 – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:290-291؛





المخيم، وبالتنسيق مع مشرف الحراسة يخرج هؤلاء النفر إلى فلاة قريبة حتى يحين وقت الهجوم بالساعة الثانية ليلا."[758]

وبعد مرحلتي التحفيز والتأهيل، تحين مرحلة الإنجاز الفعلي، من خلال تحقيق الموضوع المرغوب فيه، وذلك عبر الصدع بالحق، والجهر بالتغيير، ومحاربة الفساد الأخلاقي، من خلال تمرده عن أسرته الكافرة الفاسقة حسب منظوره الشخصي:" كانت تلك السنة إعلانا ضخما مني لعصيان أسرتي وإرادتها، فكم ضربت وهددت، وكم اشتبكت وإخوتي، ولأنني أحمل لسان الدين المقدس فإنني كنت أنتصر نهاية الأمر، حتى على والدي الذي غض طرفه عن امتناعي لرعي الأغنام وتوقفي عن أداء أي عمل متعلق بالأسرة، وكيف أسكن مع هؤلاء الفاسقين الكفار...!"[759]

ويتمظهر الموضوع المرغوب فيه كذلك في الاستعداد لمحاربة الواقع السياسي الفاسد لإقامة إمارة دينية صالحة:" وبعد أربعة لقاءات أخبرني أن هذه اللقاءات ليست مجرد حلقات ذكر، بل هي فوق هذا عمل سري منظم على مستوى المناطق كلها، يهدف إلى إقامة كيان جديد، على هذه الأرض، يحكم بشريعة الله وسنة رسوله وتخطط لهدم دول الكفر والظلم، وتعمل لإعادة المجتمع إلى حياض الدين وإخراجه من جاهليته، ثم حدثني عن سرية هذا التنظيم ومدى خطورة الحديث عنه، أو البوح بأي شيء يخصه!"[760]. ويعني هذا قيام مجتمع صالح في مقابل مجتمع طالح.

ومن هنا، فالمهمة التي ستناط بالذات البطلة هي أن يكون الفاعل جنديا في سبيل الله ليخرج الناس من الظلمات إلى النور، وذلك بعد أن يتلقى تدريبات مكثفة في مراكز التأهيل والتجنيد:" يا إلهي..أي مجد هذا الذي أنا فيه، فمن كل حرماني الذي مضى إلى جندي في سبيل الله، يخطط ويعمل ويقدم ويؤخر لإقامة شريعة الله بدولة جديدة...ها أنا بعد كل هذا من الطائفة المنصورة التي ينصرها الله من بين كل الطوائف، ومن الفرقة الناجية التي ستذهب كل الفرق عداها للنار، وأنا من الذين يجددون للأمة دينها، ويخرجونها من الظلمات إلى النور، ويحيونها بعد مواتها!"[761]

---

[758] – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:220؛
[759] – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:226؛
[760] – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:203؛
[761] – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:203-209؛



وهكذا، فقد انضم البطل إلى الجماعة الحركية لتنفيذ ما سيطلب منه الشيوخ الحركيون من مهمات استهوائية لترويع الآخرين وترهيبهم، فصار خطيبا يقدم دروسا في الترغيب والترهيب بطريقة فيها مغالاة وتطرف. بل طلبوا منه أن يستعد للرحيل إلى أفغانستان للجهاد:" وفي قمة زهوي بما أنا فيه من الانصهار، مع هؤلاء، كدت أرحل لأفغانستان، حيث جاءني أحدهم، وقال:" أستطيع استخراج جواز سفرك لك، إن كنت تريد الهجرة إلى حياة المجاهدين هناك..."، فطلبت منه أن يمهلني لأفكر، ولا أدري ما الذي جعلني أعود إليه، قائلا:" إن الوقت لم يحن بعد لأكون مجاهدا، فما زلت أحتاج لتقوية إيماني أكثر... نظر لي نظرة ريب وانصرف!"[762]

وقد تمثل الإنجاز الفعلي في الصدع بالحق في كل مكان، وتوعية الآخرين، والالتزام بالأنشطة الدعوية، والإكثار من التدين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في شوارع المدينة، واستعمال أسلوبي الترغيب والترهيب في ذلك." هكذا، كانت هذه السنة، سنة من التصوف والحق والعمل والدعوة، والانضباط بالصف الحركي، وهكذا، صرت منارا عباديا قويا على غيري من عصاة الله، رحيما وحنونا على كل من معي"[763]

أما محطة التقويم، فتتمثل في أن الفاعل الإجرائي قد حقق ما كان يصبو

إليه المركز الحركي، وإن كان هذا النجاح نسبيا فقط، لأن الفاعل الإجرائي رفض أن يسافر إلى أفغانستان. بيد أن هذا التقويم مرتبط بسياق الحركة المتطرفة، وتقويمها الأخلاقي والإيديولوجي المبني على ترويع الآخر، وكراهية الغير.

هذا، ويقوم البرنامج الاستهوائي على البنية العاملية التالية:

المرسل (هوى الإرهاب)	محور التواصل	المرسل إليه: الإرهابيون
الذات (زاهي الجبالي)	محور الرغبة	تغيير الواقع الفاسد

[762] – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:214؛

[763] – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:221؛

المساعد (الشيوخ- المؤطرون- الكتب المتطرفة)	محور الصراع	المعاكس: (الأسرة، المجتمع الكافر، والنظام الفاسد).

ومن هنا، فالتركيب السردي يتمثل في اتصال الذات مع الموضوع المرغوب فيه، والذي يتمثل في تغيير العالم الموضوعي، أو تصحيح الواقع الفاسد. ويعني هذا، الانتقال من هوى الحب إلى هوى الكراهية والترهيب. وبالتالي، يقوم الفاعل الإجرائي بمجموعة من الأدوار التيماتيكية والأدوار الانفعالية الاستهوائية. وتتمثل الأدوار التيماتيكية المعجمية في: الطفل-الراعي- اللاعب- المتعلم- المتفوق- المنخرط- المؤطر- الواعظ- الراهب- المحتسب- المنشق- الطالب الجامعي- الشاعر- المسالم- المدرس- الناقد- الواعي- المنعتق...

أما الأدوار الانفعالية والاستهوائية، فيمكن توضيحها على الشكل التالي: العاشق- الخائف- المنتمي- العاق- المنعزل- المتطرف- الإرهابي- المهان- الغاضب- الناقم- الثائر- المتمرد- الساخط- المنسلخ- المتسامح- المحب- المتحرر.

هذا، ويلاحظ أن الأدوار الغرضية تتداخل بشكل من الأشكال مع الأدوار الانفعالية والعاطفية، وهذا ما يجعل سيميائية الأهواء تجد صعوبة كبيرة في تفريد خطابها الوصفي، وتمييز قاموسها المعجمي والانفعالي عن المدونة القاموسية لسيميائية العمل.

ومن جهة أخرى، فكل هذه اللكسيمات والصور المعجمية والانفعالية تنصب على التشاكلات السيميائية التالية:

/التشاكل النفسي أو التشاكل الانفعالي/:+/ النقمة /+/ الغضب/+/السخط/+/الكراهية/...

/التشاكل الديني/: +/ الإرشاد /+/التوعية/+/الأمر بالمعروف/+/النهي عن المنكر/...

/التشاكل السياسي/:+/ الجمعية/+/الحركة/+/ القيادة/+/التأطير/+/النظام/...

/التشاكل التربوي/:+ /التربية/+/الدراسة/+/ النجاح/...

ويعني هذا على المستوى القيمي أن الإرهاب ظاهرة سياسية دينية قائمة على الاستغلال الديني والاستقطاب الترفيهي والتربوي، تستهدف ترويع الآخر، وممارسة العنف ضده.

ب- **برنامـــج هــــوى الحب:**

انتهى برنامج الانتماء والاتصال أو برنامج الكراهية بفشل الذات في الامتحان، وغضب الأسرة عليها لوما وعتابا وتأنيبا، ونشوب توتر صدامي بين الفاعل الهووي الإجرائي وبين أعضاء الجمعية الحركية:"كنت مهيأ لي توتر بيني وبين هؤلاء رغم كل تمسكي بهم وحبي لهم،أي احتكاك سيوقد التساؤلات التي تجاهلتها طويلا وأعميت عقلي عنها، حتى لاتخدش صورتهم التي تمثل لي خلاصا كبيرا، لكن هذا الاحتكاك وقع..."[764]. ويعني هذا أن هوى الكراهية بدأ في التولد، وذلك بعد أن تحول مركز الاستقطاب والاستدراج والترويع إلى فضاء توتري قائم على الصراع والسخرية والازدراء والعنف والصراعات الشخصية.

ومن ثم، سيساهم هذا التوتر الاستهوائي في تغيير مسار الفاعل الإجرائي من شخصية سلبية تصدر عن هوى الكراهية أو الهوى الإرهابي إلى شخصية إيجابية تنطلق من هوى الحب والتسامح والتعايش:"كان تغير ذهنيتي، على حد كبير، عبر هذه القراءات الجمالية، وكانت عودة الأسئلة، التي تجاهلتها من جديد، محرضا للبحث عن كتب فقهية تتحدث عن الجانب الآخر من الذي كانوا يتعمدون إخفاءه بكل وسيلة ممكنة، فإن انكشف وصموه بأنه بدعة وأنه ضلالة وأن علماءه على زيغ كبير!

قرأت (فقه السنة) لسيد سابق، و(الحلال والحرام في الإسلام) ليوسف القرضاوي، واطلعت على فقه ابن حزم والشوكاني...وغيرهم، وصدمت حين اكتشفت أن الموسيقى، التي حرمتها على نفسي كل هذه السنين، جمال يستحيل أن يحرمه الإسلام، وأنه لاضير في أن أقص لحيتي، أو حتى أن أحلقها، وعرفت أن تغطية المرأة وجهها ليسا من الحجاب في شيء، وأن التصوير والزينة مما لايثير غضب الله، وأن الحياة جميلة، وتستحق أن يكون المرء أنيقا ومحبا ومتسامحا.أما قضايا التكفير فلم تكن عندي موضع اهتمام أبدا، على أني عرفت أن التكفير طريقة الخوارج ومنهجهم، إنها اعتقاد القتلة باسم الله على مر التاريخ!"[765]

و يتمظهر التطويع أو التحفيز ضمن هذا البرنامج السردي في الانطلاق من هوى الحب والرغبة في الحياة، والإقبال على الشعر والجمال، والاستمتاع بالحياة:" انتصر الحب والجمال الذي غرقت فيه عبر

---

[764] - عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:225؛

[765] - عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:233-234؛



الشعر والروايات، والجانب الآخر الجميل من الدين، الذي يسرق الناس باتجاه الحب والجمال والموسيقى والشعر."[766]

أما المرسل إليه على مستوى التواصل، فيتمثل في الفاعل ذاته(زاهي الجبالي). ويعني هذا أن ثمة فعلا انعكاسيا مادام أن الفاعل هو المستفيد، وليس الآخرون كما في الفعل المتعدي. أما موضوع الذات الفاعلة فهو تحقيق هوى الحب، والإحساس بالجمال، وفعل الخير، وكل هذا على مستوى الرغبة. أما على مستوى الصراع، فيمكن الإشارة إلى أن المساعد يتمثل في الكتب المعتدلة، والنجاح في الدراسة، والإقبال على الجامعة التي غيرت الكثير من معارفه السابقة.أما المعاكس، فيتمثل في الإرهابيين والمتشددين الذين كانوا يضمرون للفاعل الإجرائي الكراهية والحقد والشنآن:"انهالت علي سيول من اللكمات، والرفسات، والصفعات، ومرغوني بالأرض، وكلما ازدادوا عنفا زدت صمتا، وما توقفوا عن شراستهم تلك حتى بدأ الدم يغشاني، ويلون ثوبي الأبيض بحمرته، فكفوا وكان آخر ما فعله أحدهم أن ركلني بقدمه في صدري بأعنف ما يطيقه، ثم تركوني ممددا هناك ومضوا!

قمت بعد اختفائهم وما بجسمي خلية واحدة لاتؤلمني، وبوجهي وسائر جسدي من الكدمات والدماء ماكان يكفي على الأقل للبكاء من القهر والألم! قمت وتحاملت على مابي، ومشيت حتى بلغت الشارع ووقفت أحرك يدي، ربما يقف أحدهم لي، ويعيدني لبيتي، لكن منظر الدم وحمرته بثيابي لم يكن ليشجع أحدا أن يغامر ويأخذني معه في سيارته!أخيرا وقف لي أحدهم، وحين رآني فتح فمه مذهولا مما يكسوني من الجراح والدماء."[767]

هذا، وتقوم صور الرواية ولكسيماتها السياقية والنووية في البرنامج السردي الثاني على مجموعة من التشاكلات السيميائية مثل:الإنساني، والجمالي، والانفعالي.

وعلاوة على ذلك، ينبني البرنامج السردي الثاني على هوى الحب باعتباره حافزا. أما الفاعل الاستهوائي، فيكمن في الإقبال على الحياة بما فيها من خير وجمال وإخاء:" سنتان..شهدت في الأولى الانعتاق من بوتقتهم، وفي الأخرى الإقبال النهم على السهر، واللعب، واللهو، والجمال، والحياة بكل أشكالها، وأيضا فإني مازلت الشخص المتدين، لكن بطريقتي وبمنهجي، ولا أقبل أبدا أن يظن أحد ما أني

---

[766] – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:233-234؛

[767] – عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:240؛



غير هذا المتدين، وإن كل ما أعيشه حلال، ومادمت أتحرك داخل الحلال، فأنا لم أتبع هواي، و لم أخرج عن الدين!"[768]

ويعني كل هذا أن الفاعل الاستهوائي مرتبط بالانعتاق والتحرر من قيود الماضي، وتخليص قلبه من هوى الحقد والكراهية والخوف:"الكتب الجديدة، والقراءات الأخرى، والرياضة، والسهر، والرفاق، والأسفار، والسيارة الأنيقة، التي اشتراها لي أهلي، كل هذه الأشياء وغيرها، كانت انفجارا كبيرا بداخلي، جعلني أتعلق بالحياة وجمالياتها، حتى إني ماكنت لأترك يوما يمر دون أن أوقع تاريخه بلذة ما، وصرت على هيام بالشعر والتجول بالسيارة في الطرق المظلمة، خارج المدينة، أكثر من أي شيء. كنت أبتعد عن أبها بعض الليالي أحيانا مائة كيلومتر، فمعنى أن تغمرني العتمة وأنا رهين لسحر فيروز، أو أية موسيقى، ألا تستدير سيارتي لتعود إلى أبها وقد قارب الفجر على أن يفقأ عين العتمة." [769]

ويتمثل التقويم في التخلص من هوى الكراهية والحقد، والانتقال إلى هوى المحبة:"حانت لحظات التخرج، وانصرمت المرحلة الجامعية، التي كانت في أغلبها ناعمة هادئة، باستثناء سنتها الأولى، وبعض سنتها الثانية، وفيما بعد نجحت في إقناع أهلي بشخصيتي الجديدة، وأن ما أنا فيه لم يكن مجرد تمرد على أولئك السابقين، وإنما هو تمدد علمي أخرجني من الضيق على السعة، ومن التشدد للتسامح، ومن ظلمة الكراهية إلى فناء الحب، الحب لكل الناس." [770]

ويعني هذا أن البنية الدلالية للمربع السيميائي أو الكثافة الهووية تتمثل في التقابل بين هوى الكراهية وهوى الحب.ويمكن توضيح العلاقات المنطقية لهذا المربع السيميائي على الشكل التالي:

9- **علاقات التضاد**: الحب والكراهية؛

2- **علاقات شبه التضاد**: اللاحب واللاكراهية.

0- **علاقات التناقض**: الحب واللاحب، والكراهية واللاكراهية؛

1- **علاقات التضمن**: الحب واللاكراهية، والكراهية واللاحب.

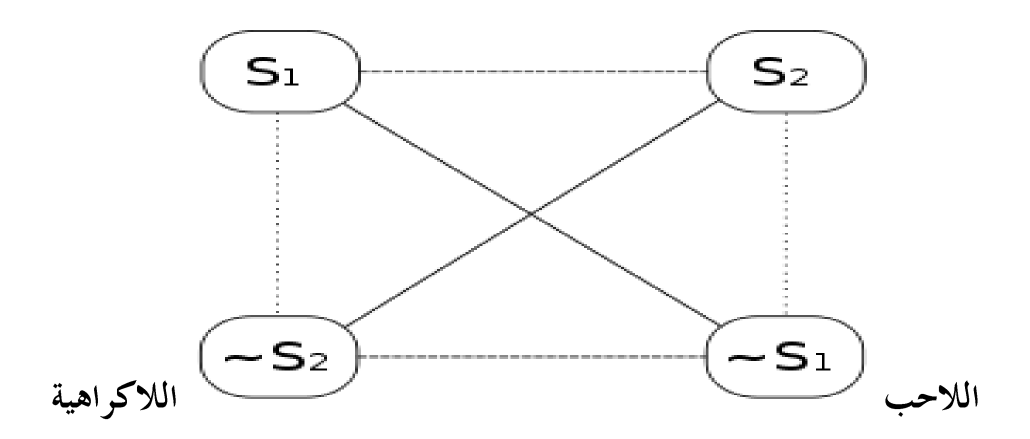
---

[768] - عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:2242؛

[769] - عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:243؛

[770] - عبد الله ثابت: نفس الرواية، ص:244؛

الكراهية الحب



ويعني هذا المربع الاستهوائي أن البنية الانفعالية التي ولدت مختلف التمظهرات الاستهوائية في الرواية تنحصر في جدلية هوى الحب وهوى الكراهية. ومن ثم، فهناك تصادم شعوري وتوتر انفعالي بين عالمين متضادين: عالم الكراهية (عالم الإرهاب والتطرف) وعالم الحب(عالم التسامح والتعايش). بيد أن الانتصار والبقاء في الأخير كان لعالم الحب المرتبط بالخير والجمال والحياة والشعر. كما يحيل هوى الكراهية على مجموعة من المشاعر الانفعالية السلبية الطالحة: الإرهاب، والغضب، والترويع، والحقد، والخوف، والانغلاق...في حين يحيل هوى الحب على مجموعة من المشاعر الصالحة النبيلة، مثل:الانعتاق، والتسامح...

ويلاحظ أن هذه الرواية تعتمد على زمنين للأهواء: هوى منغلق(هوى الإرهاب والكراهية) مرتبط بحاضر الذات الاستهوائية، حاضر في الكينونة والوجود،وزمن الهوى المنفتح (هوى الحب والتسامح) مرتبط بالمستقبل. وينتقل الفاعل الاستهوائي عبر المقطعين النصيين: من ذات طالحة إلى ذات صالحة، ومن ذات جاهلة منغلقة إلى ذات منفتحة واعية.

وعليه، فيلاحظ أن هوى الإرهاب في رواية" **الإرهابي**"لعبد الله ثابت على مستوى التخطيب يقوم على العناصر البنيوية التالية: الاستقطاب، والترغيب، و الترهيب. في حين، يقوم هوى التسامح على البنيات التالية: الوعي، والحب، والانعتاق.



تركيب واستنتاج:

وخلاصة القول: تحوي رواية " **الإرهابي 21**" لثابت بن عبد الله تمظهرين دلالين كبيرين، وهما: الكراهية والحب، أو الإرهاب والتسامح. أي: إنها تصور هويين انفعاليين متناقضين، وهما: هوى الإرهاب باعتباره هوى منغلقا سلبيا طالحا مرتبطا بزمن الحاضر والكينونة الوجودية، وهوى التسامح باعتباره هوى إيجابيا صالحا منفتحا يمتد إلى المستقبل، ويقوم على نبذ العنف، و الابتعاد عن ترويع الناس، وتخويفهم باستعمال العنف والقتل. هذا، ويعبر هوى الإرهاب عن الانحطاط، وتدمير الآخر، وممارسة العنف بطرق غير شرعية وغير قانونية، ويحيل أيضا على الكراهية والانغلاق. لذلك، فهو غير مثمن أخلاقيا، وغير ممجد اجتماعيا. على عكس هوى التسامح، فهو مقبول، لأنه يساهم في البناء المجتمعي والحضاري، ويحد من سلطة العنف. ويعني هذا أن الرواية تعبر عن ذات انفعالية منحطة، ومنفصمة، وشاذة، ومضطربة، ومتآكلة، ومتهاوية ذهنيا ووجدانيا وحركيا، على عكس الذات المتسامحة التي تحس بالحب، والراحة، والسعادة، والاستقرار، و تساهم في العطاء، وتأسيس في بناء مجتمع وطن صالح.

وعلى العموم، فالرواية العربية السعودية تقوم على نسق أكسيولوجي(أخلاقي) يرفض الإرهاب والتطرف والكراهية والعدوان بأي حال من الأحوال. في حين، يمجد هذا النسق القيمي التسامح والتعايش والتواصل والانفتاح والحوار البناء. ومن ثم، فلقد واجهت الرواية العربية السعودية هوى الإرهاب والكراهية والترويع مواجهة شديدة، وذلك عن طريق النقد والسخرية والمعالجة الموضوعية، مع الاستعانة بسلاح الإبداع والحب والجمال، والتصحيح المعقلن الهادف، صارخة بكل ما أوتيت من بلاغة وفصاحة وبيان في وجه الإرهاب والعنف بكل أشكاله وصنوفه المادية والرمزية.

وهكذا، فقد رأينا من خلال هذه الدراسة بأن الهوى بمثابة تردد بين الجذب والنبذ، والتجاذب بين الصالح والطالح، كما أن سيميائيات الهوى تحاول بشكل من الأشكال أن تتوسط العقل والحواس، وأن تخلق جدلية بين الذات وعالم الأشياء. وبتعبير آخر، هي:" محاولة لتقليص هذه الفجوة الفاصلة بين المعرفة[العقل] والحس [التجربة]."[771]

---

[771] - كريماص وجاك فونتنيي: **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**،:ص:35؛




الخاتمة





تلكم نظرة موجزة ومقتضبة حول السيميائيات باعتبارها منهجا نقديا، وطريقة لتفكيك الدوال والعلامات سواء أكانت رموزا أم إشارات أم أيقونات أم استعارات أم صورا أم مخططات. وقد تبين لنا بأن السيميائيات قائمة على مجموعة من الثنائيات كثنائية التفكيك والتركيب، وثنائية التحليل والتأويل، وثنائية الدال والمدلول، وثنائية اللسان والكلام، وثنائية التعيين والتضمين، وثنائية الاستبدال والتأليف، وثنائية السانكرونية والدياكرونية، وثنائية السطح والعمق... ومن ثم، فالسيميائية تقوم على لعبة الاختلاف والتقابل والتضاد، أي على علاقات دلالية ومنطقية تتحكم فيها عوامل التضاد والتناقض والتضمن. كما تخضع السيميائيات لمنهجية نظرية وتطبيقية قائمة على التحليل البنيوي المحايث، ودراسة الخطاب دراسة شكلانية لفهم المضمون علاماتيا، وتفسيره داخليا ونسقيا. وقد بينا كذلك أن السيميائيات دراسة للنصوص والخطابات والأجناس، كما هي دراسة للأنشطة البشرية الدالة كالموضة والإشهار والطبخ والزي... علاوة على ذلك، يمكن لنا أن نتحدث عن تيارين سيميولوجيين كبيرين: سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة. وبالتالي، فكل المدارس المتشعبة عن هذين التيارين السيميائيين يتغذيان من الرافد السوسيري والرافد البيرسي. ويعني هذا أن السيميائيات منفتحة على مجموعة من العلوم والمعارف والفنون في شتى الميادين والمجالات والشعب. ومن هنا، فقد أصبحنا نتحدث عن مصطلحين أساسيين: السيميولوجيا باعتبارها نظرية فلسفية عامة للعلامات والرموز والأيقونات والإشارات، والسيميوطيقا باعتبارها إجراء تطبيقيا خاصا وطريقة معينة في التحليل والتفكيك.

كما أصبحنا اليوم نتحدث عن عدة مشاريع سيميائية تطبيقية كسيميائية العمل، وسيميائية الأشياء، وسيميائية الأهواء، وسيميائية الكلام الروائي، وسيميائية التفكير الروائي، وسيميائية التأويل، وسيميائية الكوارث، وسيميائية المعرفة، والسيميائية الاجتماعية، وسيميائية السلطة...

بيد أن السيميائيات لم تجد مكانتها اللائقة بها إلا في مجال تحليل النصوص الأدبية والفنية، ولاسيما السردية منها، وذلك بتطبيق مكتسبات كريماص، وتمثل آراء جوزيف كورتيس، واستحضار تصورات مدرسة باريس، واستدعاء مفاهيم جماعة أنتروفيرن إن تنظيرا وإن تطبيقا.





المصادر والمراجع



✹ المصـــــــــــادر:

9- ابن جني: **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 99، ج9.

2- ابن عقيل: **شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك**، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.

0- ابن منظور: **لسان العرب**، دار صبح ببيروت، وإديسوفت بالدار البيضاء، الجزء الخامس،الطبعة الأولى سنة 2333م.

1- أميرة المضحي: **أنثى مفخخة**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2393م.

2- بنسا لم حميش: **سماسرة السراب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9663م.

3 - بنسا لم حميش: **العلامة**، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9664م.

4- بهية عبد الرحمن بوسبيت: **حكاية عفاف والدكتور صالح**، دار عا لم الكتب، الرياض، 9666م.

5 - الثعالبي: **فقه اللغة وسر العربية**،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، بدون توثيق لتاريخ الطبعة.

6- حسن علي البطران: **نزف من تحت الرمال**، إصدارات نادي القصيم الأدبي، بريده، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة 2336م.

93- حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة.

99- رجاء عا لم: **أربعة/صفر**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 9654م.

92- رجاء عا لم: **سيدي وحدانه**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى سنة 9665م.

90- رجاء عا لم: **حبى**، المركز الثقافي العربي، بيروتن لبنان، الطبعة الأولى سنة 2333م.

91 - رجاء عا لم: **طريق الحرير**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9662م.

92- رجاء عا لم: **سيدي وحدانه**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى سنة 9665م.

93- الزركشي: **البرهان في علوم القرآن**، الجزء الثالث، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر.

94- سعيد الجراري: **من بروج الذاكرة**، مطبعة الأنوار المغربية، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2393م.

95- عبد العزيز مشري: **صالحة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى 9664م.

96-عثمان بن حمد أبا الخيل: **مي والعاصفة**، شركة المدينة للطباعة، جدة، 2332م.

23- غالب حمزة أبو الفرج: **كارلوس وحادث فيينا**، مطابع العلم للنشر والتوزيع، جدة، طبعة 9661م.

29-غازي بن عبد الرحمن القصيبي: **رجل جاء...و ذهب**،دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2332م.

22- غازي بن عبد الرحمن القصيبي: **سلمى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 2333م.

20- محمد حسن علوان: **صوفيا**،دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2331م.

21- محمود إبراهيم تراوري:**ميمونة**، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2332م.

22- نجيب محفوظ: **بداية ونهاية**، دار القلم، بيروت، لبنان، بدون تأريخ للطبعة.

23- يوسف المحيميد: **الحمام لايطير في بريدة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 2336م.



المراجع العربية:

24- د. أحمد زكي: **الإخراج المسرحي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 9665م،.

25- أحمد ضريف: **فلسفة التجاذب في الفن المسرحي**، مطبعة الجودة، ومطبعة الراحة، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2334م.

26- إبراهيم الوزاني الشاهدي: **أحدوثة إلى هواة المسرح**، الطبعة الأولى سنة 2332م.

03- إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، طبعة 9632م.

09- إدريس بلمليح: **الرؤية البيانية عند الجاحظ**، ط9، 9651، دار الثقافة، البيضاء.

02- د. إدريس الفاخوري: **المدخل لدراسة العلوم القانونية**، الجزء الثاني، طبعة 9660م.

00- أنور المرتجي: **سيميائية النص الأدبي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،ط9، 9654.

01- توفيق الزيدي: **أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث**، الدار العربية للكتاب، الطبعة الأولى سنة 9651م.

02- د. ثريا سيد نصر ود. زينات أحمد طاحون: **تاريخ الأزياء**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط9، 9663.

03- جابر عصفور: **الصورة الفنية**، دار المعارف، القاهرة، مصر، بدون تاريخ للطبعة.

04- د. جميل حمداوي: **دروس في لسانيات التواصل**، مطبعة المقدم، الناظور، الطبعة الأولى سنة 2332م.

05- د. جميل حمداوي: **خصائص القصة القصيرة جدا عند الكاتب السعودي حسن علي البطران**، دار السمطي للطبع والنشر والتوزيع والإعلام، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 2336م.

06- د. جميل حمداوي: **المدخل إلى الإخراج المسرحي**، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2393م.

13- د.حسن يوسفي: **المسرح والأنتروبولوجيا**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2333م.

19- د. حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، الطبعة الأولى سنة 9663م.

12- د.حافظ إسماعيلي علوي: **اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2336م.

10- د.حميد لحمداني: **بنية النص الروائي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9669.

11- د.حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى سنة 9654م.

12- حازم شحاتة: **الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 2332م.

13- دليلة مرسلي وأخريات: **مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص**، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9652م.

14- رضا غالب: **المثلث البنائي لفن التمثيل: الشخصية الدرامية/ الممثل/ الدور**، سان بيتر للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى سنة 2339م.

15- سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، الدار التونسية للنشر، الطبعة الأولى سنة 9652م.

16- د.سيزا قاسم: **بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، طبعة 2331م.

23- د. سعد أردش: **المخرج في المسرح المعاصر**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

29- سالم كويندي: **المسرح المدرسي**، مطبعة نجم الجديدة، الجديدة، الطبعة الأولى سنة 9656م.

22- د. سعيد بنكراد: **السيميائيات السردية**، منشورات الزمن، المغرب، العدد:26، طبعة 2339م.

20- سعيد بنكراد وآخرون: **استراتيجيات التواصل الإشهاري**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2393م.

21- د. شاكر عبد الحميد: **عصر الصورة**، سلسلة عالم المعرفة، العدد:099، يناير 2332م.

22- الشيخ سيد سابق: **فقه السنة**، الجزء الثالث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، طبعة 9662م.

23- صلاح فضل: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 9652م.

24- صلاح القصب: **مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، إدارة الثقافة والفنون، الدوحة، قطر، الطبعة الأولى سنة 2330م.

25- د. الطيب الفصايلي: **الوجيز في المدخل لدراسة القانون**، الجزء الثاني، مؤسسة إيزيس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9663م.



26- د.عبد المجيد شكير: **الجماليات المسرحية**، دار الطليعة الجديدة، الطبعة الأولى 2332م، دمشق، سوريا.

33- عبد الحميد بورايو: **التحليل السيميائي للخطاب السردي**، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2330م.

39- عبد الحميد بورايو: **دراسة القصص الشعبي في منطقة بسكرة**، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2334م.

32- عبد اللطيف حسني وآخرون: **حالة المغرب 2119- 2191م**، منشورات وجهة نظر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2393م.

30- عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2332م.

31- د. عبد اللطيف محفوظ: **آليات إنتاج النص الروائي**، منشورات القلم المغربي، الطبعة الأولى سنة 2333م.

32- د. عبد الفتاح كليطو: **الأدب والغرابة**، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9652م.

33- عبد السلام المسدي: **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، طبعة 9652م.

34- عبد القادر شرشار: **تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص**، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، الطبعة الأولى 2333م.

35- عبد المجيد العابد: **مباحث في السيميائيات**، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2335م.

36- عباس حسن: **النحو الوافي**، المجلد الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الخامسة.

43- عز الدين بونيت: **الشخصية في المسرح المغربي: بنيات وتجليات**،منشورات جامعة ابن زهر بأكادير، الطبعة الأولى سنة 9662م.

49- علي حلمي موسى: **إحصائيات جذور معجم لسان العرب**، باستخدام الكمبيوتر، الكويت، طبعة 9642م.

42- عواد علي: **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9663م.

40- العربي أسليماني ورشيد الخديمي: **قضايا تربوية**، منشورات عالم التربية،ط9، 2332م،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

41- د. فريد الزاهي: **الحكاية والمتخيل، دراسات في السرد الروائي والقصصي**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9669م.

42- فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2393م.

43- قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2334م.

44- د. محمد مشبال: **مقولات بلاغية في تحليل الشعر**، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط،الطبعة الأولى سنة 9660م.

45- د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2333م.

46- د.محمد السرغيني: **محاضرات في السيميولوجيا**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 9654م.

53- محمد سامي مدكور: **محاضرات في النظرية العامة للحقوق**، طبعة 9614-9615م.

59- د. محمد الباردي: **الرواية العربية الجديدة**، الجزء الأول، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى سنة 9660م.

52- د. محمد مفتاح: **في سيمياء الشعر القديم**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9656م.

50- د.محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9652م.

51- محمد نظيف: **ماهي السيميولوجيا**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9661م.

52- محمد علي عرفة: **مبادئ العلوم القانونية**، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثانية.

53- د. محمد محمد يونس علي: **مدخل إلى اللسانيات**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2331م.

54- د.موريس أبو ناضر: **الألسنية والنقد الأدبي / في النظرية والممارسة**، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان.

55- د.نهاد صليحة: **المدارس المسرحية المعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 9653م.

56- د. نوال بنبراهيم: **جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي**، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2336م.



✸المقالات العربية:

91- اعتدال عثمان: (البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء)، **مجلة فصول**، مصر، المجلد الثاني، العدد:الثاني، سنة 9652م.

69- جعفر عاقيل: (غواية الفوتوغرافيا الإشهارية)، **مجلة علامات**، المغرب، العدد: 00، السنة 2393م.

62- د. جميل حمداوي: (السيميوطيقا والعنونة)، **عالم الفكر**، الكويت،المجلد22، العدد0، يناير/مارس9664م.

60- د. حميد لحمداني: (مدخل لدراسة الإشهار)، **مجلة علامات**، المغرب، العدد: 95، 9665م.

61- د. سيزا قاسم: (السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد)، **مدخل إلى السيميوطيقا**، الجزء الأول، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب.

95- طلعت منصور:(سيكولوجية الاتصال)، **عالم الفكر**، الكويت، المجلد99، السنة 9653م.

63- عبد الرحيم جيران: (مفهوم السيميائيات)، **الحوار الأكاديمي** والجامعي، العدد9، السنة 9يناير9655م.

64- د.عزالدين إسماعيل: (جماليات الالتفات)، ضمن أعمال الندوة التي أقامها النادي الثقافي بجدة (السعودية)، سنة 9653-9654م حول قراءة التراث النقدي.

65- عبد المجيد العابد: (سيميائيات الخطاب الروائي)، **مجلة نوافذ**، المغرب، العدد:10-11، فبراير 2393م.

66- د. عبد المجيد العابد: (السيميائيات: الجذور والامتدادات)، **جريدة المنعطف الثقافي**، المغرب، السبت/ الأحد 21-22 يوليوز 2393م.

933- د. عبد الرحيم العطري: (سؤال الهجرة بين قطران الوطن وعسل الضفة الأخرى)، **جريدة المنعطف**، المغرب، العدد: 0453، الخميس 26 يوليوز 2393م.

939- د. عبد المجيد نوسي:(الإقناع في الصورة الإشهارية)، **مجلة المناهل**، المغرب، العدد:32-30، ماي 2339م.

932- د.قاسم بياتلي: (موقع البيوميكانيكا في رؤية ميرهولد المسرحية)، **مجلة المسرح**، القاهرة، مصر، الأعداد من 292إلى 221، من أغسطس 2333 إلى أغسطس 2334م.



930- مبارك حنون: (السيميائيات بين التوحد والتعدد)، الحوار **الأكاديمي والجامعي**، العدد2، فبراير 9655، السنة الأولى.

931- محمد إبراهيم: (المسرح والصورة ودكتاتورية المخرج)، **جريدة الفنون**، الكويت، العدد:52، السنة الثامنة 2335م.

932- محمد أقضاض: (الشخصية الروائية بين المنظور الكلاسيكي والمنظور الحداثي" أيها الرائي" متنا)،**مجلة فضاءات مغربية**، العدد:الأول، شتاء 9662م.

933- محمد خلاف: (الخطاب الإقناعي: الإشهار نموذجا)، **مجلة دراسات أدبية ولسانية**، عدد خاص بتحليل الخطاب، المغرب،العدد:2، السنة9653م.

934- محمد نادر سراج: (التواصل غير الكلامي بين الخطاب العربي القديم والنظر الراهن)، **الفكر العربي المعاصر**، لبنان، العددان: 59/53، السنة 9663م.

935- مصباح أحمد الصمد: (الرواية الفرنسية الجديدة- وتقنيات التجديد)، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، المجلد 23، العدد:1، 9663م.

936- المصطفى أجماهري:(الشخصية في القصة القصيرة)، **مجلة الموقف**، المغرب، العدد:93، سنة 9656م.

✹ **الكتب والمقالات المترجمة:**

993- أيان وات: **ظهور الرواية الإنجليزية**، ترجمة: يوسف يوئيل، الموسوعة الصغيرة، العراق، العدد:45، السنة:9653.

999- باتريس بافيز: **لغات خشبة المسرح**، ترجمة سباعي السيد، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، طبعة 9660م.

992- برنار توسان: **ماهي السيميولوجيا؟**، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2333م.

990- بيير غيرو: **السيمياء**، ترجمة: أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، الطبعة الأولى سنة 9651م.

991- بيير جيرو: **علم الإشارة /السيميولوجيا**، ترجمة: د. منذر عياشي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، طبعة سنة 9662م.

992- ترنس هوكز: **البنيوية وعلم الإشارة**، ترجمة مجيد الماشطة، ط9، 9663، بغداد، العراق.

993- توماشفسكي: (نظرية الأغراض)، **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 9652م.

994- جلين ويلسون: **سيكولوجية فنون الأداء**، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، عدد:225، يونيو 2333م.

995- جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة الدكتور جمال حضري، مطبعة الجسور بوجدة، الطبعة الأولى سنة 2334م.

996- جورج لوكاش: **نظرية الرواية**، منشورات التل، ترجمة: الحسين سحبان، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9655م.

923- خايما مارتين مونيوث: **الإسلام والمسلمون في إسبانيا**، ترجمة: الدكتورة كنزة الغالي، منشورات الزمن، الرباط، سلسلة ضفاف،الكتاب 99، الطبعة الأولى سنة 2335م.

929- رولان بارت: **مبادئ في علم الدلالة**، ترجمة محمد البكري، عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9653م.

922- رولان بارت: **المغامرة السيميولوجية**، ترجمة: عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر،مراكش، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9660م.

920- رولان بارت:(التحليل البنيوي للسرد)، ترجمة: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، **مجلة آفاق**، المغرب، العدد:5-6، سنة 9655م.

921- رولان بارت وآخرون: **الأدب والواقع**، ترجمة: عبد الجليل الأزدي ومحمد المعتصم،، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى سنة 9662م.

922- روني ويليك وأوستين وارين: **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، سورية، طبعة 9642م.

923- الشكلانيون الروس: **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الطبعة الأولى سنة 9650م.

924- فرديناند دي سوسير: **محاضرات في علم اللسان العام**، ترجمة عبد القادر قنيني، ط9، 9654،أفريقيا الشرق، الدارالبيضاء.

925- فلاديمير بروب: **مورفولوجية الخرافة**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 9653م.

926- فليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى سنة 9663م.

903- كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 9662م.

909- مارسيلو داسكال: **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، ترجمة: لحمداني حميد وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 9654م.

902- يانيس كوكوس: **السينوجرافيا والرفقة الجميلة**، ترجمة: سهير حمودة ونورا أمين، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، وحدة الإصدارات رقم:96، الطبعة الأولى سنة 9661م.

المراجع الأجنبية:

133-A.B.Lahkim:(Bers une approche sémantico- pragmatiќue de noms propres), **Linguistica Communicatio**, Maroc, BOL.1 No: 2, 1989.

134-Arriбé (Michel): (Pour une théorie des teďtes polyisotopiќues), in: **Langages**, sept. 1973, n°31.

135- A.Hénault: **le pouvoir comme passion**, PUF, 1994.

136-A. Hénault: **Les enjeux de la sémiotique**, PUF, 1993.

137-A.J.Greimas: **Maupassant, la sémiotique du texte: exercices pratiques**, éditions du Seuil, 1976.
138-André Martinet: **Eléments de linguistique générale**. Armand Colin. Paris 1970.
139-Benбeniste (Emile):(La nature des pronoms), in: **Problèmes de Linguistique générale 1**, Edition, Gallimard, 1966.
140-Benбeniste(E):(la nature des pronoms), In:**Problèmes de linguistique génerale2**, edition Gallimard, Paris, 1974.
141-Charles Cooley:(social organisation), cité in:J.Lohisse: **la communication anonyme**.ED.Uniбersitaire1969.
142-Coкuet et autres: **la sémiotique: L'école de Paris**, Paris.
143-Corraze Jacкues: **les communications non verbales**.ED: PUF.1980.
144-Coronti(E):**L'action du signe**. Cabay.Librairie.Editeur Lauбain, La Neuбe.
145-Catherine Kerbrat – Orecchioni: **la Connotation**, Paris, P.U.L, 1977.
146-C. L. Strauss: **Mythologiques 2**, Du miel auϭ cendres.
147-Dictionnaire encyclopédique, Editions: Philippe Auzou, 2003.
148-Eco, Umberto: **Semiotics of theatrical performance**, The Drama Reбiew, 21, 1977.
149-Edward.T.Hall: **la dimension cachée**.Ed Seuil.Coll. Point, n° 89.1971.
150-Elam, Keir: **the semiotics of theatre and Drama**, New Accents, Methuen, London, and New York, 1980.
151-Françoise Raynal and Alain Rieunier: **Pédagogie: Dictionnaire des concepts clés**, 1977, ESF éditeur Paris.
152-François Rastier: **Sémantique interprétative**, PUF, 1987.
153-François Rastier:(Systématiкue des Isotopies), In: **Essais de Sémiotique poétique**, Larousse, Paris, 1972.
154-F.D. Saussure: **Cours de linguistique générale**, payot, Paris.
155-F.Recanati: « la sémantiкue des noms propres », In: **Langage Française** 57 féбrier, 1982.

156-FROMILHAGUE, C. & SANCIER, A.: ***Introduction à l'analyse stylistique***, Bordas, 1991.
157-Hall.E.T: (Proбemics: the study of man's spatial relations and bounderies), in: **Man's image in medicine and anthropology**. New-York International Uniбersity Press 1963.
158-George Mounin: **Clefs pour laLinguistique**.Collection Clefs, 19 éditions, Paris
159-Greimas: **Du Sens 2**, ed, Seuil, Paris, 1983.
Greimas: **la sémantique structurale**, Paris, larousse, 1966.
160-Greimas et jacƙues fontanille: **Sémiotique des passions**.SEUIL.PARIS.france.1991.
161-George Kleiber: **Problèmes de référence: descriptions définies et noms propres**, 1981.
162 -Groupe D'entreбernes**:Analyse sémiotique des textes**.ED.Toubkal, Casablanca, 1987.
163- Groupe M: **La rhétorique de la poésie**.P.U.F, Paris, 1977.
164-Jean Ricardou:"Kuand le Teɗte parle de son parateɗte, in: **Poétique**, 9654.
165- J.S.Searle: « Proper Names », **Mind**, 266, LƊBII, 1958.
166-Julia Kristeбa: **Recherches pour une sémanalyse**.ED, n°:96.Paris 1969.
167-J.C.Coƙuet et autres: **Sémiotique: l'école de** Paris. Hachette 1982, Paris.
168-J. Courtés, **La sémiotique du langage**, Nathan, 2003.
169-Kott, Jan: (The Icon and The Absurd), **The drama Review**, 14, 1969.
170-J.Molino et J.Tamine: **Introduction à l'analyse Linguistique de la poésie**, PUF, 1982.
171-J.Molino et autres: « le nom propre », In: **Langage,** no**:** 66, Juin1980.
172-Kowzan, Tadeusz:(the sign in the theatre), **Diogenes, 61, 1968.**
173-Kerbrat-Orecchioni (Catherine): (Problématiƙue de l'**isotopie**), in: **Linguistique et sémiologie**, 1976.



174- Oswald Ducrot/Tzбetan Todoroб: **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langag**e. Edition du Seuil, 1972.
175-O.Ducrot: **Dire ne pas dire**, Herman, paris, 1972,
176-Lawton.J: **Mime: the theory and practice of expressive gesture**. Dance Horison Republication, 1957.
177-Parret (H):(L'énonciation en tant ƙue déictisation et modalisation), **Langages**, no 70, 1983.
178-Parret (H): **les passions:essai sur la mise en discours de la subjectivité**, Mardaga, 1986.
179-Pierce:**Ecrits sur le signe**.Seuil, Paris, 1978.
180-Peirce, Charles S: **Collected papers**. Cambridge, Mass, Harбard U.P, (1931-1958).
181-Philipe le jeune: **Moi aussi**, seuil, 1986.
182-PH.Hamon: « Pour un statut sémiologiƙue du personnage », Larousse, reбue **Littérature**, no: 6, 1972.
183-P.Thibaud**:** Nom propre et indiбiduation chez Peirce**,** 31 May 2007.
184-R.Jakobson: **Essais de linguistique générale**, paris, Minuit, 1963.
185-R.Barthes: « Analyse teďtuelle d'un conte d'E.POE », **Sémiotique narrative et textuelle**, Paris, Larousse, 1974.
186-Roulet (Eddy): (Modalité et illocution: pouбoir et deбoir dans les actes de permission et de reƙuête), **Communication, no**: 32,1980.
187-Ruffini, Franco:(semiotica del teatro: ricognizione degli studi), **Bibloteca teatrale**, 9.
188-Sartre (J.P):**L'Etre et le néant**, Gallimard, Paris, 1943.
189-Souriau, Etienne: **les deux cents milles situations dramatiques**.Paris ; Flammarion, 1950.

190-Saül Kripke: ***La Logique des noms propres***, Paris, Éd. de Minuit, 1982.



المحاضرات والرسائل والأطروحات والمنشورات الرقمية:

969- د. جميل حمداوي: (الشخصية الروائية على ضوء مقاربات النقد العربي القديم والحديث(من الإحالة إلى العلامة))، **موقع المثقف**،موقع رقمي إلكتروني،العراق، منشور بتاريخ 2393/35/09م.

962- د. جميل حمداوي: **مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش**، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الأدب العربي الحديث والمعاصر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة،المغرب، السنة الجامعية:2333-2339م.

960- د. جميل حمداوي:(العامل والفاعل والممثل وسيميائية الأدوار)، **موقع دروب**، موقع رقمي إلكتروني،
http://www.doroob.com/?p=46993.

961- د. جميل حمداوي: (المعايير السيميائية لتقطيع النصوص والخطابات)، **موقع دروب**، موقع رقمي إلكتروني،http://www.doroob.com/?author=750 ، أو **موقع المثقف**، **الثلاثاء**: **96- 201099 - العدد**: **9578**؛

962- حسن علي البطران: "أعمق من الوسن"، قصة قصيرة جدا، **مجلة الفوانيس الرقمية**، 2/ 2/ 2336م.

963- د.سعيد بنكراد: **تحليل سردي وخطابي لرواية حنامينه(الشراع والعاصفة)**، أطروحة جامعية مرقونة بكلية الآداب مكناس، 9669م.

964- الدكتور عبد الرحمن بوعلي: **محاضرات في السيميولوجيا**، ألقيت على طلبة الإجازة بكلية الآداب بوجدة سنة 2332-2333م.

965- نبيل الحلوجي: **مسرح الصورة: تطبيقا على بعض عروض مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي**، بحث تمهيدي لرسالة الدكتوراه، إشراف فوزي فهمي(غير منشور).

الفهـــــــــــــرس



